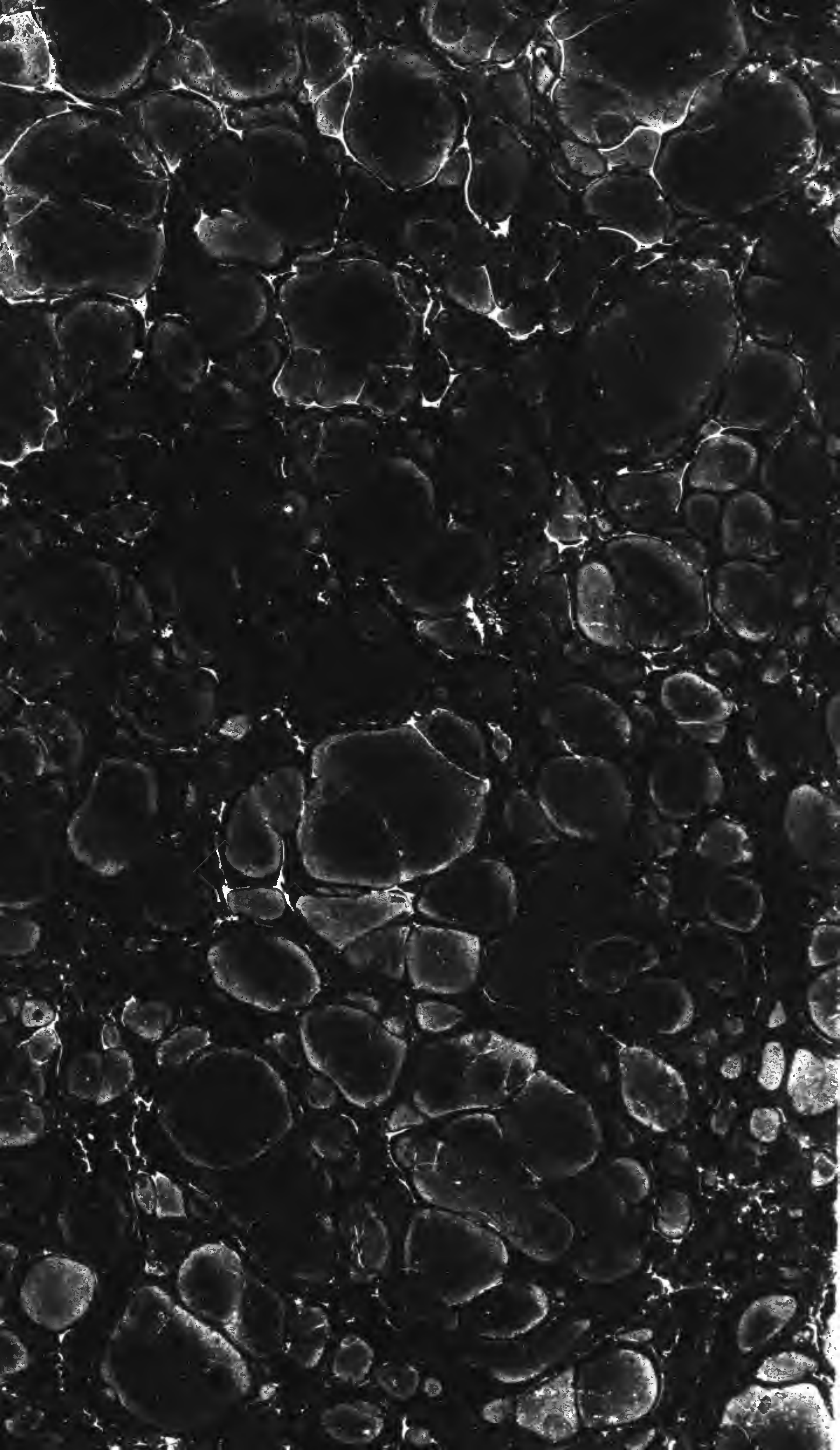
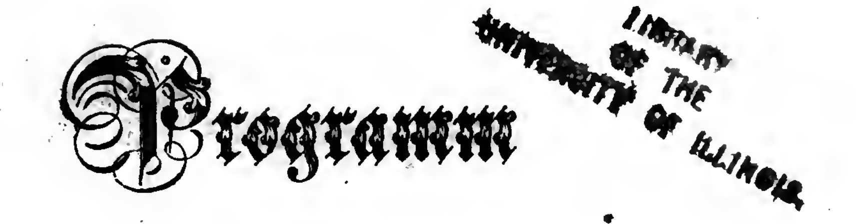



O·J
INTER·FOLIA·FRVCTVS

Kiene



des

Gymnasii zu Stade

für das Schuljahr.

Ostern 186$\frac{0}{1}$.

Inhalt:

I. Abhandlung des Rektor Dr. Kiene: Komposition der ars poetica des Horaz. Ein Vorläufer.
II. Schulchronik von C. H. Plaß, Director.

Stade.
Druck von A. Pockwitz.

Komposition der ars poetica des Horaz.

Die ars poetica des Horaz, wahrscheinlich des Dichters letztes, kurz vor seinem Tode vollendetes Werk, war zur Zeit des Quintilianus unter dem obigen Titel bereits allgemein bekannt, so daß es von diesem Lehrer der Beredsamkeit unter demselben ohne weiteren Zusatz zwei Mal citiert sich findet. Das von den römischen Grammatikern und Philologen um seines Inhaltes willen viel gelesene und commentierte Buch wird von ihnen in der Regel unter diesem Titel, seltener als epistola ad Pisones angeführt. Diese gewöhnliche Benennung, gleichviel ob sie vom Dichter herrührt oder nicht, beweist, daß die römischen Philologen eine Theorie der Dichtkunst oder mindestens eine Zusammenstellung von Regeln für die Uebung derselben in dem Lehrgedichte erkannten. Unter gleichem Titel wurde es im Mittelalter viel gelesen und abgeschrieben. Eine gleiche Auffassung scheint auch nach dem Wiedererwachen der classischen Studien im Abendlande geherrscht zu haben, doch nahm man an dem Gedichte vielfach Anstoß und wußte sich besonders nicht in die Anordnung des Stoffes zu finden. Daher wurden seit Scaliger eine ganze Reihe von Versuchen gemacht, durch Umstellungen den Inhalt zu ordnen, und noch Hofman Peerlkamp hat in seiner Ausgabe der epistola 1845 dasselbe gethan.

Einen entgegengesetzten Weg, sich über die Schwierigkeiten hinwegzuhelfen, hat Wieland eingeschlagen. Er betont den Character des Briefes, der eigentlich nicht für das Publicum, sondern für den Empfänger unter bestimmten Verhältnissen und Veranlassungen geschrieben sei, vermuthet als solche, daß der junge Piso

(filius major), obgleich ohne besonderes Talent, bei seinen Schulstudien eine große Vorliebe zur Poesie und so starken Hang zum Versemachen gezeigt habe, daß der Vater darüber unruhig geworden sei. Auf Veranlassung und im Einverständnis mit dem Vater habe nun Horaz diese poetische Epistel geschrieben, worin er den jungen Piso, unter dem Vorwande, ihm die Geheimnisse der poetischen Kunst aufzuschließen, von seiner Liebe zur Ausübung dieser Kunst abziehen wolle. „Der Gang in diesem Diskurse," sagt Wieland, „hat das Ansehen eines Spaziergangs, wobei man nichts anders beabsichtigt, als zu gehen; wo ein kleiner Abweg nichts zu bedeuten hat und man bald bei einer schönen Aussicht stille steht, bald seitwärts ablenkt, um eine Blume zu pflücken oder der Kühlung eines schattenreichen Baumes zu genießen; wo immer der nächste Gegenstand, der in die Augen fällt, das Gespräch fortführt, und man doch am Ende, ohne zu wissen wie, sich auf einmal da befindet, wohin man wollte."

Die Interpreten der neueren Zeit und der Gegenwart sind darüber einig, daß man von dem Dichter kein strenges und vollständiges System der Poetik erwarten darf, indeß geht keiner so weit wie Wieland in der Behauptung einer fast vollständigen Ordnungslosigkeit, sondern zwischen beiden Extremen in der Mitte sich haltend, neigen sie sich von einer Ansicht bis zu der andern in verschiedener Abstufung.

Dispositionen oder Uebersichten des Inhalts nach Capiteln sind in erheblicher Anzahl geliefert worden, doch, so weit meine Kenntnis der betreffenden Literatur reicht, ist es noch nicht vorgekommen, daß die Disposition eines Interpreten von einem anderen als richtig angenommen wäre. Unter diesen Umständen scheint Göthe recht zu haben, wenn er die Dichtung ein „problematisches Werk" nennt, das dem einen anders vorkommen werde, als dem anderen, und jedem alle zehn Jahre wieder anders. Sollte sich jedoch die Gruppierung und Gliederung des Ganzen bis zu der Evidenz nachweisen lassen, daß jeder Urtheilsfähige dieselbe als richtig und als die des Dichters anerkennen müßte, so könnte zwar immer noch der verschiedene subjektive geistige Standpunkt des Lesers eine verschiedene Wirkung von dem Gedichte erfahren, besonders wenn dieser Leser selbst Dichter ist; dagegen müßte die Aufgabe, welche Horaz selbst verfolgt und sich vorgesteckt

hat, in diesem Falle sich mit gleicher Evidenz ergeben, und das Werk selbst in objektiver Bestimmtheit und Klarheit jedem Leser entgegentreten, welcher dem Gegenstande gewachsen ist.

Der Verfasser dieser Abhandlung, der sich seit Jahren mit Studien über die Komposition antiker Dichtungen beschäftigt und namentlich bei seinen Untersuchungen über die Ilias seinen Blick geschärft hat, glaubt diesen Nachweis liefern zu können, da er gefunden hat, daß alle Dichter, die didactischen nicht ausgenommen, zwar noch mehr als die Redner eine trockene Angabe ihrer Disposition vermeiden, daß sie aber die mannigfaltigsten Formen und Mittel gebraucht haben, um den kundigen Leser über die Gruppierung längerer Gedichte außer Zweifel zu setzen; so daß die Gliederung, sobald sie nur erst erkannt ist, mit plastischer Bestimmtheit und Deutlichkeit dem geistigen Auge entgegentritt und sich ausprägt. Hiervon macht die ars poetica keine Ausnahme. Gelingt der Beweis bei diesem Gedichte, so würde das ein besonderes und vollgültiges Zeugnis für die Richtigkeit der Sache ablegen, und der Verfasser würde sich in der Verfolgung seiner Methode befestigt fühlen bei der schwierigeren Aufgabe, die er schon länger verfolgt, bei dem Nachweise der Komposition der Ilias und der darin beobachteten hauptsächlichsten Kompositionsgesetze. Es ist daher sein Wunsch, daß die vorliegende Untersuchung nicht unter der Masse der Programme vergraben, sondern von den Männern des Faches und der Wissenschaft einer Prüfung unterzogen werde, die freilich nur mit dem Gedichte in der Hand möglich sein wird.

Alle Interpretation steigt vom Einzelnen zum Ganzen auf und wendet sich vom Ganzen zum Einzelnen zurück, so daß erst nach Durchmessung dieses Kreislaufs Sicherheit gewonnen werden kann. Bei umfangreicheren und schwierigen Materien muß daher erst das Ganze überschaut sein, ehe die abschließende Sicherheit für die Auffassung des Einzelnen gewonnen werden kann. Hieraus ergiebt sich von selbst, daß eine zweifellose Feststellung der Gliederung eines Ganzen für die Erklärung des Einzelnen erhebliche Resultate liefern muß. Aber auch für die sogenannte höhere Critik lassen sich aus dieser Methode im voraus da günstige Erfolge erwarten, wo die Critik Interpolationen wittert und aufspürt. Seit Friedr. Aug. Wolf sind die großen Epen

des Homer der Tummelplatz für die Ausscheidung der Interpolationen gewesen, deren Vorhandensein als Axiom feststand und bei den Philologen noch feststeht; oder gar der Tummelplatz für die Auflösung in Einzellieder, und das subjective Meinen hat hier im Rüstzeug des Scharfsinnes und der Gelehrsamkeit die mannigfaltigsten Triumphe gefeiert. Seit Peerlkamp ist ein ähnliches Verfahren auch für den Horaz häufiger geworden, doch erst Gruppe in seinen Minos 1859, worin das Todtengericht über den Horaz den Haupttheil ausmacht, hat mit einer Kühnheit und, wie ich glaube, mit einer Willkür subjectiven Dafürhaltens, Interpolationen ausgeschieden, wie sich bis jetzt nur Vater Homeros hat gefallen lassen müssen. Gruppe hat seine Hauptthätigkeit den Oden zugewandt, der Brief an die Pisonen wird nur beiläufig behandelt. Mit Recht bemerkt er von seinem Standpunkte aus, daß gerade bei diesem Gedichte, welches durch seinen Inhalt die Rhetoren und Grammatiker ganz besonders beschäftigen mußte, Interpolationen erwartet werden müßten. Ließe sich nun nachweisen, daß gerade dieses Gedicht von ihren Angriffen gänzlich verschont geblieben wäre, so würde überhaupt die ganze Theorie von den Interpolationen sehr bedenklich erscheinen. Freilich hält Gruppe von den „Versuchen, welche nachweisen wollen, daß alles in der Ordnung sei," nicht viel, trotz dem daß der von Ritter ihm bereits vorgelegen hat. Nach Aufzählung der entgegengesetzten Versuche, welche voraussetzen, daß dem Gedichte eine genügende Anordnung gänzlich abgehe, schließt er p. 228: „Mir ist dabei nicht unbekannt, daß es auch einzelne Bestrebungen giebt, welche nachweisen wollen, es sei alles in Ordnung, der Zusammenhang genügend. Es kommt darauf an, wie genügsam man ist und wie leicht man Sophistereien hinnimmt. Ein näheres Eingehen auf diese Bemühungen oder auch nur Namhaftmachen wäre der Ehre zu viel."

Man darf indessen nicht glauben, daß die Zahl solcher Critiker, die auch nur das Princip der Interpolationen*) für den

---

*) Darunter verstehen wir nicht die Möglichkeit, daß hier und da in einzelnen Fällen eine Interpolation vorkommen könne, sondern das Princip, daß solche häufig seien und daß man jeden subjectiven Anstoß für genügend hält, um zur Annahme desselben zu schreiten.

Horaz anerkennen, groß sei, alle neueren Erklärer und Herausgeber des Horaz mit wenigen Ausnahmen, und gerade die bedeutendsten, sind dagegen. Es scheint nicht unpassend, den obigen Worten von Gruppe den Standpunkt Ritters in Betreff der Interpolationen im Horaz mit dessen eigenen Worten gegenüberzustellen, wie er ihn in seiner Ausgabe Prolegomena p. 45 ausgesprochen hat:

Hanc interpretandi viam in utroque operum genere qui recte persequitur, facile et liquido intellexerit vanas esse suspitiones illas interpolatorem in Horatii poematis odorantium. Tam in se ipso totus est Horatius vel, ut ipse loquitur, teres ac rotundus, ut interpolanti omnem rimam occluserit, tam proprie loquitur, ut idem siquis ausus esset, multum sudasset frustraque laborasset, ut tanquam cornicula risum aequalibus movisset falsis suis coloribus a veris longe discrepantibus.

Wie ich dieser Ansicht Ritters mit aller Entschiedenheit beitrete, bin ich auch mit ihm der Ansicht (cf. ibid. p. 46), daß man durch Interpretation und durch den positiven Nachweis des Richtigen dem entgegengesetzten Verfahren entgegen treten muß. Läßt man sich mit den für solche Interpolationen aufgestellten Gründen in den Kampf ein, so kommt es mehr oder weniger auf einen Wettkampf des Scharfsinns hinaus. Zudem haben solche negative Bestrebungen leicht den Character des Aktäon und Proteus zu gleicher Zeit an sich, so daß sie, zu Boden geworfen, immer in neuer Gestalt sich wieder von der Erde erheben. Wer das Recht seines subjectiven Denkens und Gefühles geltend machen will, wird leicht die Mittel dazu finden.

Wenn ich mich jetzt zur Sache selbst wende, und mit dem Bekenntnis beginne, daß Ritter richtig die drei Hauptabschnitte erkannt und geschieden; daß er für den dritten Haupttheil den Dichter selbst als Zeugen der Disposition desselben nachgewiesen hat, und daß auch für den ersten und zweiten Haupttheil seine Disposition im Ganzen richtig ist, so könnte es fast scheinen, als trüge ich nur Eulen nach Athen. Aber einerseits müssen vielfache Berichtigungen im Einzelnen nachgetragen werden, und muß eine vollständigere Durchführung derselben stattfinden; andererseits hat Ritter in dem knappen Raume seines Commentares den Nachweis

für die Richtigkeit seiner Disposition nicht geben können und wollen, und so finden wir denn auch, daß Döderlein in seiner Ausgabe der Briefe von derselben nur die Unterabtheilung vom dritten Haupttheile, welche der Dichter selbst gegeben hat, annimmt, und statt eine Disposition dieses Briefes zu geben, wie sonst seine Weise bei größeren und schwierigeren Briefen ist, mit dem offenen Bekenntnis hervortritt, daß es ihm nicht gelungen sei, eine solche zu finden, welche ihm genüge; daß er jedoch die Schuld bei sich selbst suche und nicht beim Dichter, weil er überall da, wo ihm die Komposition klar sei, eine solche vorfinde und sie daher voraussetze, wo sie ihm bis jetzt dunkel geblieben sei.

Ohne nun den Ruhm eines größeren Scharfsinns für uns in Anspruch zu nehmen, sind wir zu einer solchen gelangt und zwar, weil wir darauf ausgehen, vor allem die Mittel uns klar zu machen, welche der Dichter in Anwendung gebracht hat, um die Gliederung seines Werkes durchsichtig und erkenntlich zu machen. Wir betrachten daher auch diesen Theil als einen Hauptpunkt unserer Untersuchung. Wir lassen zunächst die Disposition selbst mit kurzen Andeutungen der vom Dichter gegebenen Merkmale oder kurzen Anführungen der Uebergangsformeln folgen, schließen daran die Begründung durch Darlegung der Methode der Ausführung und der vom Dichter gegebenen Kennzeichen und ziehen schließlich die Resultate und Folgerungen nach den oben dargelegten Richtungen.

Epistola ad Pisones de arte poetica.

Disposition.

I. Allgemeine Gesetze der Poetik. 1—152.

Abschluß v. 152 durch Rückkehr auf den Eingangsgedanken: *Primo ne medium, medio ne discrepet imum.*

A. Von der Schönheit. 1—98.

1) 1—37 Von der Einheit.

a) 1—23 Einheit des Stoffes.

Einl. Bild des Gegentheils. Uebergang zur Sache durch die Anrede an die Pisonen bezeichnet.

Abschluß: Hauptgedanke:

v. 23: *Denique sit quidvis simplex dumtaxat et unum.*

b) 24—37 Einheit der Behandlung durch die Kunst Maß zu halten im Verfolgen des Richtigen und Vermeiden des Falschen.

Uebergang: Neue Anrede an die Empfänger.

Abschluß v. 32 sqq.: Bild des Unrichtigen und Rückkehr zum Hauptgedanken.

2) 38—72 *Ordo et facundia*, ermöglicht durch Wahl des den Kräften angemessenen Stoffes.

Uebergang: Anrede und Ermahnung an die Dichter mit Ankündigung des Theiles v. 38—41.

a) *Ordo* — 42 Anfang: der Begriff an der Spitze.

b) *Facundia* — 72: der gegensätzliche Begriff an der Spitze.

Schluß: Zusammenfassung des Gesetzes v. 70 sqq.

3) 73—98 Das Versmaß muß dem Inhalte anpassend sein — 85; ebenso seine Behandlung — 97.

Uebergang: ἀσυνδέτως.

Abschluß: Vorbereitung des Folgenden:

Si curat cor spectantis tetigisse querela.

B. Von der Wirksamkeit auf das Gemüth. 99—152.

Uebergang und Ankündigung des Theiles v. 99 u. 100:

Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunto
Et, quocunque volent, animum auditoris agunto.

1) 101—118 Behandlung der Sprache der redenden Personen.

a) Der Ausdruck muß zu diesem Zwecke der Gemüthsstimmung — 111, u.

b) der Lebenslage des Redenden — 118 entsprechen.

2) 119—152 Behandlung des Stoffes zu diesem Zwecke.

Uebergang ἀσυνδέτως.

Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge.

II. Dramatik: scenicae fabulae virtutes 153—294.

A. Das griechische Vorbild 153—250.

Einleitung: Anrede und Ankündigung des Thema 153—155:

Tu quid ego et populus mecum desideret, audi,
Si plausoris eges aulaea manentis et usque
Sessuri, donec cantor: „Vos plaudite“ dicat.

1) 156—192 Von der Handlung auf der Bühne: τὰ ἐπὶ σκηνῆς.

a) 156—78 Characteristik der vier Lebensalter.
Eingang ἀσυνδέτως; Abschluß 175—78: Zusammenfassung.

b) 179—88 Was auf die Bühne gebracht, was berichtet werden muß.
Eingang ἀσυνδέτως:
Aut agitur res in scenis aut acta refertur.
Schlußvers:
Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi.

c) 189—92 Einige kurze dramatische Gesetze für die Anordnung.

2) 193—219 Von der Behandlung des tragischen Chors und der ihn begleitenden Musik: τὰ ἐν ὀρχήστρᾳ.
Eingang ἀσυνδέτως. Der Schluß kehrt zur Dichtung zurück in ihrer Entartung. In der Mitte wird die Musik und ihre Entartung behandelt.

3) 220—250 Von der Behandlung des Satyrspiels.
Uebergang: Verwandtschaft des gleichen Ursprungs mit der Tragödie:
Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,
Mox etiam agrestes Satyros nudavit etc.
Abschluß v. A. 248—50 kehrt auf den Eingang v. A. 153—55 zurück:
Offenduntur enim, quibus est equus et pater et res,
Nec, si quid fricti ciceris probat et nucis emptor,
Aequis accipiunt animis donantve corona.

B. Die römische Nachahmung 251—294.

1) 251—269. Unsere Dramatiker sind in der Technik des Verses hinter ihren Mustern zurückgeblieben, aus Nachlässigkeit oder Unkenntnis — darum studieret die griechischen Muster.
a) Das griechische Original. b) Unsere Nachahmung. c) Mahnung. Anknüpfung: ἀσυνδέτως.

Mittelglied: Die Bewunderung unserer Vorfahren für die Komödie des Plautus darf uns nicht irre machen; dafür zeugt unser Kunstsinn 270—74.

2) 275—294. Die römischen Dramatiker haben ihre Muster im Inhalt nicht erreicht; doch nur aus Mangel an Sorgfalt (limae labor et mora).

Uebergang *ἀσυνδέτως*.

a) Das griechische Original. b) Unsere Nachahmung.
c) Macht strenge Forderungen an eure Dichter Pisonen 291—94.

III. Vorschriften für den Dichter und seine Ausbildung: munus et officium poetae 295—476.

Einleitung und Ankündigung des Thema und seiner Theile 295—308; Uebergang *ἀσυνδέτως*:

Die Verachtung der Kunst bethört unsere Dichter; daher will ich lehren (cf. 306 sqq.):

munus et officium poetae, und zwar:

1) 309—322. Unde parentur opes. Der Dichter bedarf zweierlei:

Sapere und respicere exemplar vitae morumque.

Uebergang *ἀσυνδέτως*:

309: Scribendi recte sapere est et principium et fons.

2) 323—32. Quid alat formetque poetam.

Der ideale Sinn, der nur nach Ruhm strebt, nährt und bildet den Dichter.

Uebergang *ἀσυνδέτως*:

Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo
Musa loqui, praeter laudem nullius avaris.

3) 333—365: Quid deceat quid non.

Uebergang *ἀσυνδέτως*:

A. Die dreifache Aufgabe des Dichters:

Aut prodesse volunt aut delectare poetae
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae.

a) Vorschriften für den Dichter, wenn er lehren will 335—37.

b) Vorschriften für den Dichter, wenn er das Gemüth erfreuen will 338—40.

c) Durch Vereinigung beider Aufgaben leistet er das Höchste — 346.

B. Welche Versehen darf man dem Dichter verzeihen? 347—60.
Schluß: Verschiedene Wirkung der Dichtungen, welche durch eine strenge Prüfung verlieren und derer, welche dadurch gewonnen — 365. (N. B.: Dieser Gedanke leitet zugleich zu dem folgenden Theile hinüber.)

4) 366—452. Quo virtus ferat oder: Von der Trefflichkeit des Dichters.

Uebergang 2 bis 3 Verse, Anrede an den älteren Piso filius.

a) Dem Dichter kann die Trefflichkeit (virtus) nicht erlassen werden. — 390.

Schluß: Mahnung an denselben Piso.

b) Feier dieser Trefflichkeit in ihren Wirkungen — 407.

Uebergang ἀσυνδέτως. Schluß: Mahnung an denselben Piso.

c) Erreicht wird sie durch Naturgabe und Studium im Verein — 418.

Uebergang ἀσυνδέτως.

d) Erkannt wird sie mit Hülfe des zuverlässigen Beurtheilers und Freundes — 452.

Uebergang ἀσυνδέτως und Vergleich. Der Schlußgedanke: Gefahren der Verkennung, leitet zugleich zum folgenden Theile hinüber.

α) Wie wird dieser vom Dichter nicht erkannt? — 433. Schluß Vergleich.

β) Wie wird er erkannt? (Vergleich im Anfange ohne die Form desselben).

5) 453—476. Quo error ferat. Bild des Poetaster.

Uebergang ἀσυνδέτως. Vergleich im Anfange und am Ende.

Begründung.

I. Allgemeine Gesetze der Poetik.

1. Einheit.

Ohne besondere Einleitung und ohne Aufstellung allgemeiner Gesichtspunkte wendet sich der Dichter sofort zu seinem ersten Theile, zur Einheit, ja nicht einmal zu dieser in ihrer Gesammtheit, sondern zum ersten Gliede derselben, zur Einheit des Stoffes, oder der Theile an sich in ihrem Verhältnisse zum Ganzen. An einem Gemälde des Malers, welches gegen diese Einheit grob verfehlt, wird das Bild des Verkehrten in der Malerei zur Anschauung gebracht (v. 1-5) und dann — durch die Anrede der Pisonen markiert — der Uebergang zur Poesie, also zur Sache, gemacht, und hier die Schrift und das Gemälde demselben Gesetze unterstellt. In Bildern und Beispielen der Verkehrtheit wird dann die Nothwendigkeit der Einheit durchgeführt und v. 23 mit dem allgemeinen Gesetze: **Denique sit quidvis simplex dumtaxat et unum** abgeschlossen.

Da 1 a mit dem allgemeinen Gedanken schließt, so tritt 1 b ein allgemeiner Gedanke demselben gegenüber und die Wiederholung der Anrede an die Pisonen hebt zugleich hervor, daß ein neuer Theil beginnt. Schon der erste Gedanke: Wir Dichter lassen uns durch die Idee des Richtigen täuschen und vom Richtigen abziehen, weist nicht mehr auf die Theile und Stoffe an sich hin, sondern auf die Methode in der Behandlung derselben; noch offener die Detaillierung: „Während ich nach Kürze strebe, werde ich dunkel, im Glätten geht die Kraft verloren, das Erhabene artet in Schwulst aus. So führt den Dichter das Streben nach dem Richtigen irre; doch nicht mindere Gefahr hat es, wenn er sich vor dem Fehlerhaften zu hüten bemüht. Die Sprache kriecht am Boden, wenn er zu furchtsam das Schwülstige meidet; wenn er in Furcht vor der Eintönigkeit Mannigfaltigkeit der Behandlung anstrebt, mischt er Heterogenes; denn:

In vitium ducit culpae fuga, si caret arte (v. 31).

In diesem zweiten allgemeinen Gedanken und Satze über das, was die Einheit der Behandlung hindert, schließt 1 b bereits ab. Indes wie Horaz von einem Beispiele, welches vom Maler entlehnt war, ausgegangen ist, so schließt er noch ein aus der

Plastik entlehntes Beispiel an, und führt uns einen Techniker*) vor, der es vortrefflich versteht, einzelne Theile: Nägel und die Weichheit der Haare, in Erz nachzubilden, aber er ist nicht Künstler, er versteht kein Ganzes darzustellen, und daher wünscht Horaz bei seinen Kompositionen ihm nicht zu gleichen.

Es muß hier zuerst beachtet werden, daß in diesem zweiten Gleichnis eben so entschieden von der Behandlung der Theile die Rede ist, und nur in dieser die Einheit fehlt, denn Haare und Nägel gehören jeder menschlichen Figur an und sind an sich nicht fehlerhaft; wie in dem Eingangsgemälde die Theile an sich disparat und nicht homogen erscheinen und durch keine Behandlung zur Einheit zu bringen sind. So also gehört das der Malerei entlehnte Bild und Beispiel der ersten, das vom plastischen Techniker entlehnte der zweiten Unterabtheilung der Einheit an; aber dasselbe Unvermögen, die Einheit herzustellen, schließt innerlich beide Theile zu einem Ganzen zusammen. Dieses Verhältnis hat denn auch zweitens der Dichter formell bezeichnet, wenn er den ganzen Abschnitt in gleicher Weise abschließt und einleitet. Drittens ist zu gleicher Zeit ein Mittel gewonnen, in poetischer Weise dieses Gesetz als ein allgemeines hinzustellen, welchem die Malerei und Plastik nicht minder unterliegt, wie die Dichtung, so daß es also als allgemeines Gesetz jeder Kunst dem Leser entgegen tritt.

2. Anordnung und Ausdruck.

Wie v. 32—37 die beiden Unterabtheilungen durch die Rückkehr auf den allgemeinen Begriff der Einheit zu einem Ganzen zusammenfassen, so werden durch die folgenden vier Verse „die Anordnung und der Ausdruck" nicht nur angekündigt, sondern auch dadurch, daß der Dichter ihre glückliche Erreichung von der Wahl der Aufgabe abhängig macht, zu einem Ganzen verbunden.

---

*) faber unus ist nothwendige Lesart, denn in der Technik ist er vorzüglich, und das ist eine Hauptsache für den Gedanken. Es ist unmöglich, daß es eine Zeit gegeben hat, in welcher der geringste Techniker (faber imus) Nägel und Weichheit des Haares vollkommen in Erz ausgebildet habe, nur darin mangelhaft, daß er kein Ganzes zu bilden verstanden habe. Bei diesem Worte an den Wohnort zu denken, sollte ernstlich niemandem in den Sinn kommen.

Schon hierin liegt die Erkenntnis ausgesprochen, daß Ordnung und Ausdruck sich dem Stoffe anpassen müssen und von ihm bedingt werden. Aber das versteht sich für den durch die Rhetorik gebildeten Römer von selbst. Auch die Subjectivität des Dichters muß in Erwägung gezogen werden, er muß es sich klar machen, ob seine Kräfte der Aufgabe gewachsen sind, ob sie seiner Eigenthümlichkeit zusagt oder nicht, wenn er des sicheren Erfolges gewiß sein will. Außerdem weist schon die Form der Anrede an die Dichter äußerlich auf den Uebergang zu einem neuen Theile hin.

Nach diesem besonderen Uebergange und der Ankündigung der Theile genügt dann die bloße Stellung des betreffenden Begriffs an der Spitze der Ausführung, um die Uebergänge (v. 42 und v. 46) deutlich hervortreten zu lassen.

Für die Korrektheit und Schönheit der Anordnung, welche in kurzen Zügen ausgeführt wird, sind drei Vorschriften gegeben, 1) Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici, was ich auf die logische Richtigkeit derselben glaube beziehen zu müssen, die für Dichter und Redner und jeden Schriftsteller dieselbe ist; 2) daß er sehr vieles verschiebt und vorläufig ausläßt; 3) daß er das Eine mit Liebe ausführt, das Andere in den Hintergrund treten oder ganz unbeachtet läßt. Die beiden letzten Vorschriften enthalten also die Abweichungen von der logischen Ordnung, welche durch die poetischen Zwecke herbeigeführt und bestimmt werden.

Länger verweilt der Dichter beim Ausdruck. Fein und behutsam soll der Dichter sein in der Verknüpfung der Worte und den Sprachgebrauch beobachten. Diese beiden allgemein gültigen Gesetze hat Horaz im Anfange und am Schlusse ausgesprochen. Daneben wird die Kunst ausgezeichnet, wenn durch kluge und geübte Verknüpfung einem bekannten Wort Neuheit gegeben wird, worunter wohl vorzugsweise ein neuer bildlicher Gebrauch zu verstehen ist*). Ausführlich wird nur das Recht des Dichters

*) Ein Beispiel anderer Art ist bei Hor. a. p. 25 species recti, in welcher Verbindung species = *idea*. Ich habe daher oben kein Bedenken getragen, diese Worte durch „die Idee des Richtigen“ zu übersetzen. Der griechische Gebrauch empfahl diese Anwendung,

zur Bildung neuer Worte begründet und wie er dabei zu verfahren hat, gelehrt. Neue Gedanken verlangen neue Worte, und sie werden um so eher Annahme finden, wenn sie Graeco fonte cadent parce detorta. Ueber den Sinn dieser Worte halte ich Ritter's Ansicht richtiger, als die Döderlein's.

Blicken wir auf die Anordnung, welche der Dichter bei der Ausführung über die facundia beobachtet hat, so finden wir sein Gesetz: hoc amet hoc spernat (v. 43) stark in Anwendung gebracht, denn nur das Recht der Neubildung von Worten behandelt er mit Liebe und verschmäht im Uebrigen die Vollständigkeit der Ausführung. Auch das differre beobachtet er, wenn er den Gebrauch (usus), Quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi (v. 72), an das Ende rückt und so zu gleicher Zeit für diesen nachdrückliche Hervorhebung am Schluß, und für die Gliederung Rundung gewinnt, da nun die beiden allgemeinen Vorschriften das Ganze beginnen und abschließen.

3. Das Versmaß.

An die Behandlung des Ausdrucks im allgemeinen schließt sich in natürlicher Folge die Form der poetischen Sprache, das Versmaß. Je enger die Verbindung der Gedanken an sich, desto berechtigter ist das Asyndeton als Bezeichnung des Uebergangs. Horaz gebraucht dieses Uebergangsasyndeton viel, und daher mögen hier über seine Berechtigung ein paar Worte gestattet sein. Ein vollständiger und einfacher Uebergang enthält zwei Theile, den Abschluß des vorausgehenden und die Einführung des neuen Gedanken oder Abschnittes. Ist es wichtig, daß das logische Verhältnis zwischen beiden Gedanken ausgesprochen wird, so darf kein Theil fehlen. Uebrigens ist der praktische Zweck mehr, die Scheidung zu markieren und dem Leser fühlbar zu machen, daß er nun zu etwas Neuem fortschreitet, als ihm eine Brücke zu bauen. Dieser Zweck wird aber durch das Asyndeton des Gedankens völlig erreicht. Wo in dieser Weise das Asyndeton den Uebergang zu einem neuen Abschnitt vermittelt, habe ich in der

---

und die für die Neubildung der Worte gegebenen Vorschriften haben darin ihre Anwendung gefunden. cf. Carm. III, 11, 27 lymphae fundo pereuntis imo.

Disposition überall angegeben. Man überblicke die Disposition, und man wird kein Mittel so häufig in Anwendung gebracht sehen.

Schon die Disposition deutet die Zweitheilung der Ausführung an, sie entspricht der gleichen Scheidung beim ersten Theile. Zuerst werden nämlich die Stoffe den einzelnen Arten des Versmaßes zugewiesen. Aufgeführt werden hier der epische Hexameter, die Distichen, die Jamben in ihrer ersten Anwendung und in ihrer Uebertragung auf Komödie und Tragödie, und schließlich die lyrischen Maße. Dann wendet sich der Dichter zur richtigen Behandlung der verschiedenen Versgattungen in ihrer verschiedenen und mannigfaltigen Anwendung und führt den Unterschied der Färbung an der komischen und tragischen Dichtung aus, theils wol deshalb, weil für beide so verschiedene Dichtungen derselbe Vers für den Dialog gebraucht wird, hier also der Unterschied durch die Behandlung allein erreicht werden muß, theils vielleicht aus demselben Grunde, welcher im zweiten Haupttheile die alleinige Behandlung der dramatischen Poesie veranlaßt hat. Vers 86 bietet uns einen vollständigen Uebergang: Descriptas servare vices operumque colores etc.; denn die festumschriebenen Funktionen hat der Dichter im ersten Theile behandelt und geht jetzt zu den colores operum, das heißt zu den verschiedenen Farbentönen über, welche bei der Behandlung jener Funktionen nöthig werden. Schon die Ausführung dieses Punktes leitet im letzten Verse: Si curat cor spectantis tetigisse querela auf den folgenden hinüber; denn die Wirksamkeit auf's Gemüth ist die zweite allgemeine Hauptforderung, welche Horaz an jede Dichtung stellt, und wie eine solche Tendenz des Dichters auf die tragische Darstellung einwirken muß, dafür werden am Schlusse Telephus und Peleus als tragische Charactere zum Belege aufgeführt*).

I. B. Wirksamkeit auf's Gemüth.

Es folgt nun im v. 99 u. 100 eine so augenfällige Uebergangsformel, daß wir für zweckmäßig halten, davon auszugehen:

*) Der Punkt ist v. 95 nach pedestri zu setzen. Die Beschränkung in plerumque paßt wol zu dem allgemeinen Satz v. 95, nicht aber zu den Beispielen. Andere Gründe führt Ritter an.

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto
Et, quocumque volent, animum auditoris agunto.

Schönheit genügt nicht für die Dichtungen, das ist der Rückblick auf das, was vorausgegangen ist. Von der Schönheit hat indessen der Dichter in keinem einzelnen Theile gehandelt, ja das Wort **pulcher** ist bis dahin gar nicht vorgekommen, wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht; schon das allein läßt uns darin den allgemeinen Begriff erwarten, welcher die vorausgegangenen Theile unter einem Ganzen zusammenfaßt, und richtige Wahl und Behandlung des Verses, angemessener Ausdruck, kunstgerechte Anordnung und Einheit der Theile und ihrer Behandlung, das alles sind in der That die Haupterfordernisse zur Schönheit, sind Bedingungen, von deren Erfüllung die Schönheit abhängig ist.

Also Schönheit genügt nicht, die Gedichte müssen **dulcia** sein und das Gemüth des Hörers so bewegen, wie sie wollen. Hier wird mit et nicht die bloße Exegese von **dulcia** eingeleitet, sondern **dulcia** giebt mehr die subjective, das zweite Glied die objective Seite derselben Eigenschaft. Die Gedichte sollen sich süß und lieblich um das Gemüth legen, das ist die subjective Empfindung des Hörers oder Lesers, und so in diejenige Stimmung versetzen, welche sie hervorbringen wollen, das ist die objective Wirkung. Ich habe daher in meiner Disposition diese beiden Seiten unter der Bezeichnung: „Wirksamkeit auf's Gemüth" zusammenzufassen gesucht, wofür Horaz kein einzelnes Wort hatte, um es dem **pulchra** abschließend entgegenzusetzen.

Gleichsam als hätte der Dichter eine Ahnung davon gehabt, wie schwer es seinen Lesern werden würde, die so offenbare Uebergangsformel zu erkennen, hat er ihr noch einen **purpureus pannus**, einen auszeichnenden Helmbusch angeheftet, daß sie um so weiterhin scheine, ich meine die **Homoteleuta** am Schlusse der beiden Verse, dem Reime vergleichbar, mit welchem Shakspeare und unser Schiller Scenen wirksam abzuschließen pflegen. Aber freilich muß man erst auf die äußeren Mittel zu achten gewohnt sein, womit die Alten die Gruppierung ihrer Werke zu plastischer Durchsichtigkeit und Ausprägung zu bringen gewußt haben, ehe sie sich in voller Wirksamkeit erweisen können.

1. Sprache.

Wie der zurückweisende Theil der Uebergangsformel alle vorausgegangenen Theile zusammenfaßt, so tritt diesem allgemeinen Begriffe natürlicher Weise der das Folgende zusammenfassende allgemeine Begriff gegenüber. Daß dieses nun in der That auch geschehen ist, wollen wir jetzt verfolgen. Horaz hat **zuerst** entwickelt, wie die Sprache der redenden Personen und **zweitens**, wie der Stoff oder die Aufgabe zu diesem Zwecke behandelt werden muß. Die Sprache muß zuerst der Gemüthsstimmung der redenden Personen entsprechen, sie müssen selbst wahrhaft Schmerz empfinden, wenn sie Mitleid erwecken wollen; müssen wahrhaft Freude empfinden, denn mit dem Lachenden lachen wir. Entspricht die Sprache solchen Gefühlen nicht, so lachen wir oder schlafen. Es folgen dann die einzelnen konkreten Beispiele, und mit der Darlegung des allgemeinen Naturgesetzes, auf welches derselbe begründet ist, schließt der Dichter diesen ersten Punkt ab. Zuerst, sagt er, bildet die Natur unser Inneres der Beschaffenheit der äußeren Glücksverhältnisse gemäß, macht uns heiter oder treibt uns zum Zorn, drückt uns durch Trauer oder durch Angst nieder; dann erst wird die Zunge zum Dolmetscher unserer Gemüthsbewegungen. —

Mit Vers 112:

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum

geht er von den Gemüthsbewegungen zur äußeren Lebenslage über und spricht die Wirkungslosigkeit auf's Gemüth aus, wenn die Sprache der Redenden diesen nicht entspricht und erläutert dann den Satz an einer Reihe von Beispielen. Würde, Lebensalter, Stand und Lebensbeschäftigung, verschiedene Nationalität und Wohnort bedingen Unterschiede der Sprache, wenn unser Gemüth zur Theilnahme in Freude und Leid, in Liebe und Zorn erweckt werden soll.

2. Stoff.

Das Uebergangsasyndeton und die Aufstellung der allgemeinen Regel in v. 119: **Aut famam sequere aut sibi convenientia finge**, wie die Anrede des zu belehrenden Dichters im folgenden Verse weisen hier auf den Beginn eines neuen Theiles

hin. Dies allein muß uns abhalten, nur Vorschriften über die Sprache der Charactere in den folgenden Versen zu finden. Aber wir haben auch andere Gründe. Achilles, Medea, Ino, Ixion, Io und Orestes sind nicht bloß als Personen, sondern als tragische Stoffe aufgeführt. Ein solcher den Zuhörern bekannter Stoff bedingt aber zugleich, daß die Person, welche dessen Mittelpunkt bildet, die feste Stellung in und zu demselben festhält. Nur so rechtfertigt sich das Beiwort „vaga" der Io, das gar keinen Characterzug, sondern nur ihre Stellung zum Inhalt ausdrückt. Döderlein hat mit Recht von seinem Standpunkte der Erklärung daran Anstoß genommen, allein seine Deutung des Wortes „rasend" scheint mir nicht zuläßig. In gleicher Weise erklärt sich aus unserer Auffassung der Umstand, daß nur die Fehler des Achilles namhaft gemacht sind. Der honoratus Achilles, das ist der zürnende Achilles der Ilias, muß iracundus sein, das fordert die Handlung, er würde sonst selbst minder edel und sein Zorn nicht genügend motiviert erscheinen; er muß auf seine Stärke trotzen und das Recht des Oberfeldherrn verachten, sonst würde Agamemnon die ihm nöthige Würde nicht behaupten können und die ganze Anlage der Handlung mußte eine andere werden.

Nachdem v. 120—24 die erste Vorschrift „famam sequere" an bekannten tragischen Stoffen specialisiert haben, folgt die Erwägung der zweiten Vorschrift „sibi convenientia finge", d. h. wenn du dir einen neuen Vorwurf wählst, so stimme alles wohl zusammen:

Si quid inexpertum scenae committis et audes
Personam formare novam etc.

Diese Worte liefern zugleich einen neuen Beweis, daß es dem Horaz um die obigen Personen als Träger tragischer Stoffe zu thun war, da er hier die neue Erfindung, den ganzen tragischen Stoff, zuerst nennt und hieran erst den Character knüpft, welcher der Träger desselben ist. Indes geht er auf eine genauere Behandlung dieses zweiten Falles nicht ein, sondern hebt nur die größere Schwierigkeit desselben hervor; denn hier hat der Dichter seine ganze Aufgabe, das Allgemeine zu individualisieren (proprie communia dicere), noch vor sich, während bei der publica materies die Sage oder die Dichter diese Aufgabe schon vorbe-

reitet oder vollzogen haben. Dieses Verfahren mag uns auffallend erscheinen, da die neueren Dichter gerade solche noch nicht bearbeitete Stoffe vorzugsweise zu behandeln pflegen, das war aber bei den Alten nicht so.

Mit v. 131—35 folgen dann noch besondere Vorschriften für die Behandlung eines schon poetisch gestalteten Stoffes, oder vielmehr Warnungen vor einen dreifachen Fehler bei derselben. Einen solchen Stoff soll der Dichter zu seinem Privateigenthume machen, wenn er ihn wieder aufnimmt. Das erreicht er aber nicht: erstens, wenn er sich einfach an den Mythencyklus, ein Kompendium der Grammatiker, anschließt, der ohne poetischen Werth (vilis) und allen zugänglich (patulus) ist; zweitens, wenn er ein vorhandenes Dichterwerk nur übersetzt und drittens, wenn er als Nachahmer ganz sich dem Plane seines Vorgängers hingiebt.

v. 136—152 folgen noch eine Reihe von Vorschriften, wofür Homer als Vorbild aufgestellt wird: 1) Der Dichter soll nicht mehr verheißen, als er zu leisten vermag, sondern mehr leisten, als er verheißt. 2) Er soll gleich mitten in die Sache versetzen und stets zum Ausgange eilen. 3) Er soll auslassen, was in der Ausführung des Glanzes entbehren muß. 4) Er soll das Erfundene mit dem Wahren zur vollen Einheit gestalten.

Für die Form ist zu beachten, daß der Schlußvers:

Primo ne medium, medio ne discrepet imum

mit Berechnung des Dichters auf den Eingangsgedanken des ganzen ersten Haupttheiles zurückkehrt und dadurch nicht nur einen Abschluß des Ganzen gewinnt, sondern dieses auch äußerlich dadurch als ein Glied hervortreten läßt.

Es bedarf wol nicht der weiteren Ausführung, daß alle diese Punkte wirklich wesentlich sind für die Wirksamkeit auf's Gemüth und unter diesem Gesichtspunkte sich vereinigen lassen. Nur darauf will ich hinweisen, daß die gebotene Auslassung dessen, was des Glanzes entbehren muß, wie die geforderte Einheit, auch schon unter der Schönheit behandelt wird; das geschieht aber mit Recht, denn nach beiden Seiten hin erweisen diese Punkte sich wirksam. Erst die richtige Erkennung der Disposition führt hier zur Rechtfertigung des Dichters. Dasselbe geschieht auch nach einer anderen Richtung hin. In der Ausführung von **B**. 2 hat Horaz

bis v. 135 die Tragödie vor Augen, im weiteren Verlauf das Epos, und zwar das Epos des Homer als Muster, andere Epopöen werden nur als warnende Beispiele dem ersteren gegenüber gestellt. Das ist ganz in der Ordnung, weil es sich um Eigenschaften handelt, welche jede Dichtung zieren sollen. Verweilte dagegen der Dichter schon im Vorhergehenden bei der Dramatik als solcher, so wäre es ein Verstoß gegen die Ordnung, die der **ars poetica** so wenig abgeht, wie irgend einem anderen Gedichte des Horaz. Jedenfalls stehen die Briefe gerade in der künstlerischen Anordnung des Stoffes keinem seiner Werke nach; sein letztes Gedicht kann hierin am wenigsten einen Rückschritt bezeichnen.

II. Dramatik 153—294.

A. Das Griechische Vorbild 153—250.

Wie beim ersten Haupttheile der Schlußgedanke zum Eingangsgedanken zurückkehrt, so kehren auch bei diesem Hauptstück die abschließenden Verse so augenscheinlich auf die einleitenden zurück, daß es auffallend erscheinen muß, wie es bis heute gänzlich unbeachtet hat bleiben können. Es bedarf nur der Zusammenstellung der betreffenden Verse, und es bleibt kein Zweifel darüber. v. 153—55 lesen wir:

Tu quid ego et populus mecum desideret, audi,
Si plausoris eges aulaea manentis et usque
Sessuri, donec cantor: „Vos plaudite“ dicat.

v. 248—50 aber lauten die Schlußverse:

Offenduntur enim, quibus est genus et pater et res,
Nec, si quid fricti ciceris probat et nucis emptor,
Aequis accipiunt animis donantve corona.

Was den kundigen Zuschauer, wie die Menge auf der Bühne fesseln und ihren Beifall gewinnen wird, das will der Dichter dem Leser jetzt vorführen; so lautet die Einführung und Ankündigung des dramatischen Musters, dessen Züge nachfolgen sollen. Solches verschmäht der urtheilsfähige Zuschauer, und verweigert dem Dichter den Kranz, so schließt er die Fehler ab, vor denen er zuletzt gewarnt hat. Außerdem beachte man v. 153 das Abbrechen des Gedankens (Uebergangsasyndeton) und die Anrede, hier

an den tragischen Dichter gerichtet, was beides den neuen Abschnitt kennzeichnet.

Wenn wir nun die Disposition in ihren drei Theilen überblicken, so tritt uns eine genaue logische Gliederung entgegen. Die Scheidung der Handlung auf der Bühne und der Handlung in der Orchestra, d. h. des Chors, hat der Dichter aber auch im dritten Theile beobachtet und beide Theile durch ein zwischengeschobenes Stück noch mehr getrennt, so daß die Gliederung in der Ausführung noch genauer hervortritt, wie in dem Schema.

1) Handlung auf der Bühne.

a. Die vier Lebensalter. Schon I. B. 1. hat der Dichter ausgeführt, daß die Sprache der Personen der Gemüthsstimmung nicht weniger, wie den Lebensverhältnissen anpassen müsse, damit die Dichtung wirksam sei und das Gemüth fortreiße. Dort galt es nur, dieses Gesetz zur Anschauung zu bringen; hier wird der dramatische Dichter durch eine Characteristik der vier Lebensalter belehrt, wie die Personen auf der Bühne ihrem Alter entsprechend handeln und reden sollen. Hätte Horaz hier vollständig sein wollen, so konnte er alle an obiger Stelle ausgeführten Fälle, und andere überhin, in gleicher Weise behandeln, aber dem Dichter genügt ein Beispiel, er ist zugleich seiner eigenen de ordine gegebenen Regeln eingedenk und hat nicht vergessen, was er so eben am Homer gerühmt: „quae Desperat tractata nitescere posse relinquit."

Ueber die Behandlung bemerke ich noch, daß v. 173—77 das Einzelne, was vorausgegangen ist, unter allgemeineren Gesichtspunkten vereinigen und so zum Abschluß genügen könnten. Dennoch drängt Horaz v. 178, gleichsam in einem versus memorialis, den ganzen Abschnitt noch einmal in eine Vorschrift zusammen, um diesem Verse einen gleich allgemeinen gegenüber zu stellen, der den folgenden Abschnitt

b. zusammenfaßt und einleitet. Dadurch ergiebt sich von selbst eine gegensätzliche Ausführung, so daß die allgemeinen Betrachtungen den einzelnen konkreten Beispielen vorausgehen. Nur der Schlußvers enthält wieder eine allgemeine Betrachtung und tritt so dem Anfang gleichartig gegenüber. Unter

c. werden nur Gesetze aufgestellt ohne Ausführung, weil ihre Anwendung keiner weiteren Belehrung bedarf.

2. Chor.

Mit dem Gedankenasyndeton geht der Dichter zur Besprechung des Chores über, stellt zuerst das allgemeine Gesetz auf, daß die Chorlieder in engster Beziehung zur Bühnenhandlung stehen müssen und specialisiert darauf an einzelnen Beispielen, wie er sich den einzelnen Personen und den Handlungen und Ereignissen gegenüber zu verhalten hat, und schließt mit den Gebeten, welche er an die Götter richten soll (bis 201). Es folgt dann der Abschnitt über die ältere einfache und angemessene musikalische Begleitung und ihre spätere Verderbnis, welche durch Erweiterung der Herrschaft und durch die Sittenverderbnis der städtischen Bevölkerung herbeigeführt wurde, bis der Dichter v. 217 sqq. zur Dichtung zurückkehrt, und zwar zur Dichtung in ihrer Verderbnis, die durch ihren reflectierenden und prophetischen Inhalt sowol, wie durch die ungewohnte Kühnheit der Sprache, delphischen Orakelsprüchen gleiche. Durch diese Reihenfolge der Gedanken erreicht Horaz zweierlei, zuerst, daß die Dichtung um so entschiedener als die Hauptaufgabe seiner Betrachtung erscheint und zweitens, daß der Uebergang zum Satyrspiel sich natürlicher ergiebt.

Schließlich bemerke ich noch, daß hier nur von dem griechischen Chore die Rede ist, wie Ritter ganz richtig erkannt hat, daß also v. 208 sqq. nicht von Rom, sondern nur von Athen die Rede sein kann, obgleich Döderlein nach ihm kein Bedenken getragen hat, v. 208 den Römer in seine Uebersetzung einzuschieben. Die Sache bleibt selbst dann unzweifelhaft, wenngleich Horaz sich den Hergang in Athen zu sehr den römischen Verhältnissen analog gedacht haben sollte, worüber sich immer noch rechten ließe. Warum der Dichter so genau vom griechischen Chore gehandelt hat, und ob sich Schlüsse daraus auf den Chor in der römischen Tragödie herleiten lassen, darüber zu sprechen findet sich bald eine bessere Gelegenheit.

3. Satyrspiel.

Vom Uebergang zum Satyrspiel und vom Abschluß dieses und des ganzen Haupttheils giebt schon die Disposition das

Nöthige. Auch haben wir schon oben angedeutet, daß die Zweitheilung von 1 und 2 unter 3 wiederkehrt. Zwar redet Horaz im Eingange, wo die Satyrspiele der Tragödie gegenüber gestellt werden, von den Satyrn, welche die Personen des Chors bilden, neben den äußeren Verhältnissen der Zeit, in welcher sie gegeben wurden, weil in beiden Punkten der unterscheidende Character begründet ist; dann aber, sobald er in die Sache selbst eingeht, v. 227—243, behandelt er zuerst die Personen der Bühne, oder das was auf der Bühne vorgeht, daher auch hier über die stehende Person des Silenus zu sprechen war, und erst v. 244 sqq. geben kurze Regeln über die Behandlung des Chors, der regelmäßig aus Satyrn oder Faunen bestand.

Vor diesem zweiten Theile scheidet sich nun durch seine Form und durch sehr deutliche Fingerzeige der Abschnitt als besonderes Glied ab, worin Horaz ausführt, wie er selbst als Dichter von Satyrspielen die Sprache und Darstellung auf der Bühne behandeln würde, v. 234—43. Unter den deutlichen Fingerzeigen verstehe ich erstens die Anrede an die Pisonen (v. 235), welche den ganzen Brief durch nie anders als im Anfange oder am Schlusse eines Theiles vorkommt, und zweitens die Worte „me judice“, v. 244, welche betonen, daß Horaz nun wieder als Kunstkritiker spricht, nicht mehr als Dichter und Nachahmer der griechischen Muster.

Wir fragen hier zuerst: Warum hat der Dichter bei der Besprechung des Satyrspiels eine Ausnahme gemacht und schon in der Entwickelung des griechischen Musters von der römischen Nachahmung gesprochen, während dieser der folgende Abschnitt gewidmet ist? und antworten: Dieser nachfolgende Abschnitt handelt von der römischen Nachahmung, wie sie wirklich vorhanden war, und auch hier mußte der Dichter vom römischen Satyrspiel sprechen, wenn es ein solches gab; an unserer Stelle ist nur von einer bevorstehenden und möglichen Nachahmung die Rede. Wir schließen daher aus diesem Sachverhältnis unbedenklich, daß es zur Zeit, wo das Gedicht geschrieben wurde, kein römisches Satyrspiel gab, ganz abgesehen von anderweitigen Gründen. Wir fragen zweitens: Warum hat Horaz seine Bemerkungen, wie er selbst als Dichter von Satyrspielen verfahren würde, seinen Vorschriften über die Behandlung des Chors der Faunen voraus-

geschickt und spricht in ihnen nur von dem, was auf die Bühne gehört? und wissen darauf nur eine genügende Antwort zu geben: weil er als Nachahmer selbst nicht daran gedacht haben würde, den Chor im römischen Satyrspiele zur Anwendung zu bringen.

B. Die römische Nachahmung 251—294.

Der erste Abschnitt (251—69) behandelt die Technik des Verses bei den römischen Dramatikern, der zweite 275—94) die Dramen ihrem Inhalte nach. Die Methode der Ausführung ist in beiden gleich, so daß zuerst das Vorbild der griechischen Erfindung hingestellt wird, entwickelt bis zu dem Zeitpunkt, wo die römische Nachahmung anknüpft, zweitens die hinter demselben zurückbleibende Nachahmung der Römer gegenüber tritt und drittens mit einer Ermahnung abgeschlossen wird. Der zweiten Mahnung hat der Dichter eine weitere Form gegeben und die Anrede an die Pisonen hinzugefügt, damit sie als Schluß des ganzen Abschnitts markierter hervortritt. Die Anrede v. 268: „vos" richtet sich an die Dichter überhaupt, scheint aber dennoch im Parallelismus mit der zweiten v. 291 gebraucht zu sein, da dieser in der Behandlung beider Abschnitte unverkennbar ist. Auch der Uebergang zu beiden Theilen wird durch das Gedankenasyndeton in gleicher Weise vermittelt.

Zwischen beide Abschnitte sind fünf Verse eingeschoben, welche durch ihre formelle Behandlung zu deutlich als besonderes Glied hervortreten, um die Verbindung mit dem ersten Abschnitt zu gestatten. Dafür zeugt theils der schon vorhandene Abschluß des vorhergehenden Theiles, theils der eigne Abschluß. Sie bilden ein Mittelglied, welches gleichsam mit dem einen Auge rückwärts, mit dem anderen Auge vorwärts blickt, denn die Plautini numeri weisen auf das Vorhergehende zurück, die Plautini sales bereiten auf das Folgende vor. Ich brauche kaum zu sagen, daß auch der Abschluß dieses verbindenden Mittelgliedes dieselbe Doppelbeziehung hat.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über die formelle Behandlung wenden wir uns zu einer genaueren Entwickelung der Ausführung, wobei der vorliegenden Schwierigkeiten wegen ein Eingehen auf Einzelnheiten nicht ganz vermieden werden kann.

1. *Archilochum proprio rabies armavit iambo,* (v. 79)
Hunc socci cepere pedem grandesque cothurni.
sind die oben gebrauchten Worte des Horaz. Diesen jambischen Trimeter hatten die römischen Tragiker und Komödiendichter von den Griechen angenommen, aber gegen das Gesetz ihrer Muster Spondeen nicht allein in den ungleichen Versfüßen, sondern auch im zweiten und vierten Fuße reichlich zugelassen, so daß nur der sechste Fuß im festen Besitz des Jambus blieb. Diese Schwerfälligkeit der römischen Trimeter rügt Horaz v. 258—62, und damit er dieses um so nachdrücklicher thut, stellt er dem römischen Trimeter des dramatischen Dialogs nicht allein den griechischen gegenüber, sondern geht auf den Ursprung, den sechsfüßigen Jambus, zurück und betont die Raschheit seiner eigentlichen Natur. Diese hat der dramatische Trimeter der Griechen bereits dadurch gemäßigt, daß er non ita pridem gewichtvolle Spondeen in die väterlichen Rechte aufgenommen hat, doch ohne von der zweiten und vierten Stelle zu weichen. Die Griechen also haben den ursprünglichen Character des Verses mit kluger Kunst gemäßigt, die Römer haben ihn gänzlich vernichtet. Dasselbe Streben, diesen Contrast der Raschheit und Schwerfälligkeit hervortreten zu lassen, scheint auch den Dichter veranlaßt zu haben, daß er die unbestimmte Zeitbestimmung non ita pridem auf einen Zeitraum von vier Jahrhunderten ausgedehnt hat. Im Vergleich zu der Zeit, wo der jambische Senar sein ursprüngliches Reich beherrschte, soll die Neuerung als von nicht eben langer Existenz erscheinen. Uebrigens ist der Satz „non ita pridem — — recepit etc.“ nur Exposition des vorhergehenden.

An die Rüge der Unwissenheit oder Nachlässigkeit der römischen Dramatiker schließt sich die Erklärung der Erscheinung aus der Nachsicht der Römer; dieser Grund wird aber als unwürdig verworfen (263—64). Dann fährt der Dichter fort:

Idcircone vager scribamque licenter? an omnis
Visuros peccata putem mea? Tutus et intra
Spem veniae cautus vitavi denique culpam
Non laudem merui. Vos exemplaria Graeca etc.

So interpurgiere ich mit Döderlein gegen die fast einstimmige Ansicht aller übrigen Herausgeber und Commentatoren. Horaz stellt zuerst die gegensätzliche Doppelfrage auf: Soll ich um dieser

unwürdigen Nachsicht willen zuchtlos schreiben, oder so schreiben, als ob meine Fehler von allen bemerkt würden? Dann fährt er fort: „Thue ich das erstere im Gefühle meiner Sicherheit (tutus), und nur vorsichtig innerhalb der Grenzen meiner Hoffnung auf Nachsicht (et intra spem veniae cautus)“, das heißt: so, daß sich meine Vorsicht beim Schreiben darauf beschränkt, die Grenzen der gewährten Nachsicht nicht zu überschreiten, „so habe ich am Ende *) (denique) die Beschuldigung vermieden, aber kein Lob verdient.“ Darum ihr Dichter alle, die ihr auf meinen Rath hören wollt, studieret die griechischen Muster bei Tag und bei Nacht, — das heißt: rüstet euch, daß ihr schreiben könnt, als ob eure Fehler von allen bemerkt würden. **Denique** steht in dieser Stelle nach dem Gebrauche, welcher bei Klotz Wörterbuch s. v. B. 1 behandelt wird, in welchem die weite Zurücksetzung des Wortes sich von selber rechtfertigt (cf. locos ibi laudatos).

Das folgende Mittelglied beseitigt nunmehr den aus der Bewunderung der Römer für die Verstechnik und den Witz der Plautinischen Spiele geschöpften Einwand mit der einfachen Berufung auf das eigne Kunsturtheil und das der Pisonen:

— — si modo ego et vos
Scimus inurbanum lepido seponere dicto, v. 273
Legitimumque sonum digitis callemus et aure.

Was heißt hier digitis callere et aure? Ich meine, wer die Finger nöthig hat, um Zahl und Takt der Versfüße abzumessen, ist kein Kunstkenner, und daß die hier in Frage kommenden Critiker auf diese Fertigkeit ihr Kunsturtheil nicht bauen können, versteht sich von selbst. Dazu genügt ihr Ohr, sobald sie Verse **lesen** oder **declamieren hören**. Die Finger aber gebrauchen sie beim Schreiben, und das „digitis callere legitimum sonum“ können sie nur durch die eigenen Verse, welche sie machen, an den Tag legen. Horaz wie die Pisonen haben durch ihre eigenen Verse ihr Kunsturtheil begründet und in diesem Falle **allein** kann die einfache Berufung auf ihr Kunsturtheil genügen. Wir sind von der **Nothwendigkeit** dieser Erklärung so überzeugt, daß wir kein Bedenken tragen, daraus die Folgerung zu

---

*) Das ist: als Resultat meiner Bemühung.

ziehen: Nicht nur der älteste Sohn (der zweite war wol noch zu jung), sondern auch der Vater versuchte sich gern in der Poesie, hieng den strengen Kunstgesetzen der Griechen an und konnte, wenigstens nach seiner eigenen Meinung, gute Verse machen.

Es dringt sich hier schließlich noch die Frage auf: Warum handelt Horaz bei Besprechung der Verstechnik der römischen Dramatiker nur von dem jambischen Trimeter, nicht auch von anderen Maßen der Chorlieder? Ich meine, das rechtfertigt sich nur, wenn die römische Dramatik solche nicht kannte, denn ihre Behandlung hätte sicher noch reicheren Stoff zur Begründung der römischen Nachlässigkeit in der Technik geboten. Stellen wir dieses Ergebnis mit der oben gemachten Wahrnehmung zusammen, daß selbst Horaz als etwaiger Dichter des Satyrspiels nicht an die Einführung des Chors bei demselben dachte, so ergiebt sich, wie ich meine, schon hieraus allein der positive Beweis, daß auch die römische Tragödie den wirklichen Chor nicht gehabt hat. Jedenfalls aber erhalten die von Ritter ad v. 196 sqq. beigebrachten erheblichen Argumente gegen die Existenz des Chors in der römischen Tragödie hieraus eine bedeutende Verstärkung.

2. Wie im Eingange des ersten Abschnitts kurze geschichtliche Notizen über den Jambus bis zu seiner vollendeten Ausbildung als trimeter iambicus vorausgeschickt werden, mit Betonung seiner raschen ursprünglichen Natur im Gegensatz zur Schwerfälligkeit des römischen Trimeter, so schickt der Dichter beim zweiten Angaben über die Erfindung der tragischen Dichtung und ihrer Ausbildung durch Aeschylus (275—80), wie über die Komödie bis zum Verschwinden des Chors (—284) voraus. Dann folgt die Besprechung der römischen Nachahmung von Seiten ihres Inhalts, mit größerer Anerkennung der Leistungen, die, vermöge der natürlichen Begabung der Dichter leicht die Griechen in der Kunst nicht weniger, wie im Staate hätten übertreffen können, wenn nicht auch hier limae labor et mora gefehlt hätten. Darum die Mahnung, strenge Anforderungen an die Dichter zu machen.

Den Uebergang zu einem Rückblicke auf den zweiten Hauptabschnitt überhaupt nehmen wir von der Aeußerung des Horaz, daß der Chor in der griechischen Comödie schimpflich geschwiegen habe, seit ihm das Recht zu schaden genommen sei. Mit Recht

führt der geschichtliche Ueberblick bis zu dem Punkte, wo die römische Nachahmung anknüpft, bis zum Eintritt der mittleren Comödie.

Warum aber hebt der Dichter das Schimpfliche jenes Schweigens des Chors hervor? Damit man nicht etwa glaube, weil die Griechen hierin schon vorangegangen sind, deshalb erfordere das Gesetz der Kunst selbst seine Abwesenheit. Es ist derselbe Grund, der den Verfasser bewog, in der Behandlung des griechischen Musters den Chor nicht zu übergehen, obgleich die römische Nachahmung ihn nicht herübergenommen hatte, ohne deshalb der Zukunftstragödie und Comödie in Rom seine Aufnahme empfehlen zu wollen. Man erwäge die Ansicht über die Lage der dramatischen Dichter den römischen Zuschauern gegenüber, welche Horaz ep. II. 1 ausspricht und vergleiche meine obige Bemerkung über den Horaz als Dichter von Satyrspielen, so wird man dem praktischen Römer eine solche Ideologie kaum zutrauen.

Der erste Haupttheil gab die allgemeinen Gesetze für jede Dichtung, der dritte faßt die Bildung zum Dichter und zu seiner Aufgabe in's Auge; der zweite würde also in einer vollständigen Poetik nicht nur die Dramatik, sondern vor dieser auch die Epik und Lyrik in ähnlicher Weise behandeln müssen. Die Hinweisung auf die eigenen de ordine gegebenen Regeln und auf das, was am Homer gerühmt wurde: „quae desperat tractata nitescere posse relinquit" genügt hier zur Erklärung nicht. Wol aber giebt die poetische Literatur zur Zeit, als die ars poetica geschrieben wurde, eine genügende Antwort. Für die Epik und Lyrik waren auch in dieser Musterwerke vorhanden, welche den strengeren Anforderungen der neueren Dichterschule an die formelle Vollendung Genüge leisteten, in der dramatischen Poesie fehlten sie. Solche Musterwerke reden aber deutlicher für den Dichter, als das Wort der Theorie jemals vermag. Horaz hatte also einen guten Grund, sich auf die Dramatik in diesem zweiten Haupttheile zu beschränken, denn hier mußte das Wort aushelfen.

III. Vorschriften für den Dichter und seine Ausbildung 295—476.

Der Uebergang zum dritten Haupttheil ist der umfangreichste, welcher im ganzen Gedichte vorkommt, so daß er eine vollständige

Einleitung giebt und mit Ankündigung des Thema und seiner Haupttheile abschließt. Das letztere kommt nur an dieser Stelle und kürzer bei der Ankündigung des Abschnitts de ordine et facundia vor. Es kann nichts deutlicher sein, als diese Ankündigung (306—8):

Munus et officium (sc. poetae) nil scribens ipse docebo,
Unde parentur opes; quid alat formetque poetam;
Quid deceat, quid non; quo virtus, quo ferat error.

und dennoch hat erst Ritter dieses Sachverhältnis erkannt. Der Gedanke des Uebergangs: „Weil unsere Dichter die Kunst neben dem Genie verachten, da Demokrit die Vernünftigen aus der Zahl der Dichter ausschließt — so will ich lehren rc., knüpft auf das engste an den Grundgedanken des vorhergehenden Abschnitts an, denn auch dort wird die Verachtung der Kunst und der Mangel des Fleißes als Ursache angegeben, weshalb die Römer ihre Muster nicht erreicht haben, nur daß hier die Dichterlinge der Gegenwart, die sich als Kraftgenies gebehrden, gelegentlich scharf gegeißelt werden. Ungeachtet dieses inneren Zusammenhanges der Gedanken bricht der Dichter dennoch in seiner Darstellung ab und verwendet die Form des Gedankenasyndeton, um dem Leser den Anfang eines neuen Theiles fühlbar zu machen. Der Kürze wegen bemerke ich gleich hier, daß alle angekündigten Haupttheile durch das Asyndeton angedeutet und eingeleitet werden.

1. 309—322. Neben dem Asyndeton tritt der Hauptbegriff, um den es sich handelt, „scribendi recte“, an die Spitze. Zu der Ausführung werden zwei Quellen angegeben, woraus der Dichter Reichthum der Gedanken (opes) schöpfen soll, erstens das Studium derjenigen Philosophie, welche den Menschen, seine Bestimmung und seine Pflichten, zu ihrer Aufgabe macht (Socraticae chartae) — denn erst muß man richtige Gedanken haben (sapere), ehe man schreiben kann (309—16), zweitens soll der geschulte Dichter (doctus imitator) aus der Beobachtung der Muster, welche das Leben bietet, und dem Studium ihrer Sitten lebenskräftige Darstellung schöpfen (317. 18). Diese zweite Vorschrift bedurfte bei der Beschaffenheit des antiken Lebens keine weitere Ausführung, um verständlich zu sein; das giebt aber keinen Grund ab, eine so wichtige Quelle des Reichthums unerwähnt zu lassen. Der erste Theil dagegen hat eine recht

anschauliche Ausführung erhalten. Nach Aufstellung des allgemeinen Gesetzes „wer richtig schreiben will, muß erst richtige Gedanken haben", wird die Sokratische Philosophie als Schule für die Erwerbung solcher richtiger Gedanken genannt, denen auch der Ausdruck sich willig darbieten wird (—311). In einer Reihe von Beispielen folgt dann, was der Dichter aus diesem Studium lernen soll: was man dem Vaterlande, dem Freunde, den Eltern, dem Bruder und Gastfreunde schuldig; welches die Pflichten des Senators, des Richters und des Feldherrn sind. Weiß er alles dieses, dann kann er einem Feldherrn geben, was des Feldherrn ist, dem Senator, was dem Senator gebührt und so fort.

Für die Form bemerke ich, daß beide Vorschriften durch das Gedankenasyndeton selbständig einander gegenübertreten.

Der Ausführung schließt sich darauf (319—22) eine Begründung für beide Vorschriften an. Denn speciosa locis (intellige: communibus) macht der Dichter sein Stück (fabula), wenn der auftretende Feldherr oder Senator oder Richter treffliche Grundsätze über die Pflichten seines Amtes ausspricht; wenn Vaterlandsliebe, Pietät, Freundschaft, Gastfreundschaft nicht allein in den Thaten, sondern auch in den Worten seiner Personen hell glänzen; dazu aber giebt ihm die Philosophie den Gedankengehalt. Daß er ferner Personen lebenswahr in ihren Sitten und Characteren darstelle (die Fabel recte morata sei), das lehrt ihn die Beobachtung des Lebens. Diese beiden Eigenschaften aber, auch wenn Schönheit, Gewicht und Kunst der Fabel abgehen, fesseln das Volk mehr, als Verse, denen eine Gedankenfülle, wie sie das Studium der Philosophie giebt, jene loci communes, fehlen, und als die beste Verstechnik ohne Gehalt.

2. 323—32. Der ideale Sinn, der nur nach Ruhm strebt, nährt und bildet den Dichter. Dieser Gedanke wird zuerst positiv an dem Beispiele der Griechen nachgewiesen, welche jenen idealen Sinn besaßen; dann negativ an dem der Römer, welchen er fehlte; denn wenn die Begierde nach Besitz und Erwerb schon in den Knaben gepflanzt wurde und sich dort festsetzte; wie konnte jenes nur dem Ruhme dienende Streben den Geist erfüllen, welches der wahre Dichterberuf fordert?

3. 333—65. Die beiden Hauptunterabtheilungen werden durch kein äußeres Mittel bemerklich gemacht. In der dreifachen

Unterabtheilung der Ausführung von A. treten die Haupt- und gegensätzlichen Begriffe an die Spitze. Für c. waren weitere Vorschriften unnöthig, denn es gelten hier die für a. und b. gegebenen; dagegen führt der Dichter aus, daß das Alter Früchte oder Belehrung fordere, die gebildete Jugend — denn das waren damals die jugendlichen Ritter — an dem ernsten Lehrgedicht stolz vorübergehe, also nur der alle gewinne, welcher mit dem Nützlichen zugleich das Gemüth durch Ergötzung zu gewinnen verstehe.

B. Es giebt jedoch Versehen und Mängel, welchen Verzeihung gebührt. Nach Angabe der Gründe, warum? (348—50) werden diejenigen als solche bezeichnet, welche aus Unachtsamkeit oder aus der Unzulänglichkeit der menschlichen Natur hervorgehen, falls sie, gering an Zahl, durch zahlreiche Vorzüge in den Schatten treten. Dieses Gesetz wird an den Beispielen eines Bücherabschreibers und Musikers erläutert und zugleich weiter begründet, und daraus die Folgerung gezogen, in welchem Falle ein Dichter zum Choerilus wird. Daran schließt sich dann die zum Eingangsgedanken zurückkehrende Frage der Verwunderung:

— — *Et idem*
(359) *Indignor quandoque bonus dormitat Homerus?* *)
Verum operi longo fas est obrepere somnum.

„Und ich, der ich selbst den schlechten Dichter, wenn er zwei oder drei Mal gut ist, bewundere, obschon mit einem Lächeln, sollte unwillig werden, so oft der treffliche Homer vom Schlafe beschlichen wird? Gewiß, bei einem langen Werke darf der Schlaf heranschleichen.“

Mit diesem Gedanken hätte Horaz abschließen können, er läßt aber noch ein Schlußglied von 5 Versen nachfolgen, welches zugleich zu dem nächsten Abschnitt hinüberleitet. Homer und Chörilus waren als Vertreter der guten und schlechten Dichter einander gegenüber gestellt. Derselbe Gegensatz wird in den Gemälden veranschaulicht, welche bei der genaueren Betrachtung gewinnen

*) Die hier angewandte Interpunktion ist, so viel ich weiß, neu, sie scheint mir aber für den Gedankengang der Argumentation nothwendig. Auf die sprachliche Rechtfertigung, falls sie nöthig scheint, muß ich hier verzichten.

und verlieren. So verallgemeinert der aus der Malerei hergenommene Vergleich den vorausgegangenen konkreten Gegensatz und giebt das wesentlichste Unterscheidungsmittel der guten und schlechten Dichter. Derselbe Vergleich weist aber auch auf die Nothwendigkeit der virtus hin, namentlich deutlich im letzten Verse, und bereitet so auf diesen vom Dichter mit besonderer Ausführlichkeit behandelten Abschnitt vor, der bis zum Schlusse des ganzen Gedichtes reicht, wennschon wir der Uebersichtlichkeit wegen das Bild des Poetaster als besonderen fünften Theil ausgeschieden haben. Es begründet nämlich diese humoristische Parodie die Nothwendigkeit der richtigen Erkenntnis für den Dichter, ob er die virtus besitze oder nicht, und kann zugleich als eine Rückkehr auf den Gedanken der ersten Unterabtheilung von der virtus aufgefaßt werden.

4. 366—452. Von der Trefflichkeit des Dichters.

Nicht nur das hinüberleitende Mittelglied, sondern auch die paränetische Anrede an den älteren Sohn des Piso sondert diesen Punkt schärfer von dem vorhergehenden. Mit Recht; denn während die vorausgehenden Theile nur die angekündigte Aufgabe (munus et officium poetae) lehren, tragen die beiden letzten zugleich einen paränetischen Character an sich. Es mußte aber dem Dichter außerdem daran gelegen sein, die mehrfache Gliederung dieses Theiles durch recht deutliche Kennzeichen zu markieren, darum schließt das erste Glied mit der aus seinem Inhalte sich ergebenden Mahnung ab und kehrt damit zum Eingange zurück. Das Asyndeton des Gedankens markiert dann den Beginn des zweiten und auch dieses erhält nochmals eine abschließende Mahnung an denselben Piso. Damit glaubte Horaz genug gethan zu haben und begnügte sich bei den beiden folgenden mit dem trennenden Asyndeton.

Wir wenden uns zur Ausführung.

a. Dem Dichter kann die Trefflichkeit nicht erlassen werden (—390). Dem Dichter haben weder Götter, noch Menschen, noch der Buchhandel die Mittelmäßigkeit gestattet, wie es bei den für das Leben nothwendigen Künsten und Wissenschaften, welche dem Nutzen dienen, der Fall ist; denn die Dichtung ist dem geistigen Genusse geweiht und kann für praktische Zwecke entbehrt werden

(—378). Bei den Waffenspielen auf dem Marsfelde und anderen Leibesübungen scheut sich der Untüchtige und hält sich fern; nicht so der Unfähige von der Ausübung der Dichtkunst, im Vertrauen auf seinen persönlichen Werth. Du, o Piso, besitzest zwar ein besonnenes und einsichtiges Urtheil: aber dennoch, gieb nichts heraus, ehe es die Prüfung der urtheilsfähigen Freunde und die Probe der Zeit bestanden hat.

Für den Piso schließen wir aus seiner persönlichen speciellen Ermahnung an dieser Stelle, daß er nicht nur mit poetischen Aufgaben beschäftigt war, sondern daß ihm Horaz auch eine Leistungsfähigkeit zutraute, welche Pflege verdiente.

b. Feier dieser Trefflichkeit in ihren Wirkungen (—407). Alle Versuche, an dieser Stelle eine Geschichte der Poesie zu rechtfertigen, müssen als gescheitert angesehen werden, wir halten eine Rechtfertigung eben so unmöglich, wie überflüssig. Denn es wird hier weder eine Geschichte der Dichtkunst und ihrer Gattungen gegeben, noch irgend etwas gelehrt, was zu ihrer Ausübung förderlich ist. Nur die großen Leistungen der Dichter werden uns in kurzen Zügen vorgeführt: was sie als Begründer der Religion, der Sitte und der Staaten in mythischer Zeit ausgerichtet, was sie in der historischen Zeit für die Staaten gewirkt haben, was sie bei Völkern und bei Königen vermochten. Aus diesem Zusammenhange sind daher auch die Worte „ludusque repertus, et longorum operum finis“ (405. 6) zu erklären. Es leidet wol keinen Zweifel, daß Pieriis modis aus dem Vorhergehenden auch zu repertus festgehalten werden muß: demnach ergiebt sich der Gedanke: die pierischen Weisen, d. h. die Dichter, haben die Schaubühne erfunden, das Drama geschaffen; und das ist die letzte That ihrer langen Werke (longorum operum finis) gewesen.

Schlußmahnung: Schäme dich nicht etwa der lyrischen Muse und des Sängers Apollo. Die Worte: *Ne forte pudori*

Sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo

bilden einen selbständigen Satz, der nur durch gezwungene Deutung als Zweck mit dem vorigen verbunden werden kann. Sie sind das natürliche Resultat des ganzen Theiles. Wenn die Dichtkunst so Großes geleistet hat, so darf sich niemand mit Recht

*

ihrer schämen. Wenn Horaz aber hier allein von der lyrischen Dichtung redet, so ergiebt sich daraus, daß der Angeredete nur diese übte. Von dem formalen Zweck dieser Anrede ist bereits gesprochen.

c. Erreicht wird die virtus durch Naturgabe und Studium im Verein —418. Uebergang ἀσυνδέτως.

Methode der Ausführung: Nach dem Lehrsatze: „Die natürliche Begabung vermag wenig ohne die Kunst, und diese wenig ohne jene, beide müssen in engster Verbindung zusammenwirken“ folgt die Veranschaulichung und Begründung, welche von denen, die in gymnastischen und musischen Wettkämpfen siegen wollen, hergenommen ist. Eben so wenig wie jene, so lautet die Schlußfolgerung, kann der Dichter des Lernens und des Schweißes entbehren. Statt der gewöhnlichen Form der Argumentation hat Horaz aber hier, wie oft, zur Belebung der Darstellung die Fragform der Verwunderung angewandt, denn nach Vers 416 u. 418 ist das Fragezeichen zu setzen: „Und nun (nunc = obgleich dieses so ist) genügt's zu sagen: ich mache treffliche Gedichte? Mag die Pest den Letzten holen, mir ist's Schmach zurückzubleiben und zu bekennen, daß ich in der That nicht weiß, was ich nicht gelernt habe?“

d. Erkannt wird die Trefflichkeit mit Hülfe des zuverlässigen Beurtheilers und Freundes —452.

Die Ausführung beginnt mit der Negative und zeigt zuerst, unter welchen Umständen der Dichter den täuschenden Freund und Beurtheiler von dem wahren und aufrichtigen nicht erkennen kann (—433) und geht dann, mit dem Beispiel der Könige auf die Wichtigkeit einer genauen Prüfung hinweisend, auf das Characterbild und die Merkmale eines zuverlässigen Beurtheilers über. Das Beispiel des Quintilius in lebendiger Skizze tritt hier dem Gebahren des Schmeichlers als wirksames Gegenbild gegenüber und von Vers 445 an werden die allgemeinen Kennzeichen eines guten Critikers entwickelt und die Mängel angeführt, welche er rügen wird.

Wie der ganze Theil neben dem Asyndeton mit einem Vergleiche beginnt, so schließt die erste Unterabtheilung mit einem

solchen, und auch der Anfang der **zweiten** bietet uns einen factischen Vergleich, wennschon ohne die Form. Der Abschluß des ganzen Theiles — — *Hae nugae seria ducent*

In mala derisum semel exceptumque sinistre —

führt zum letzten Abschnitt hinüber und weist auf den logischen Grundgedanken, der denselben durchzieht; und dies um so zweckmäßiger, da die humoristische und scherzhafte Behandlung ihn minder deutlich hervortreten läßt.

5. **Wohin der Irrthum führe**: das hat der Dichter als Letztes genannt, was er lehren wolle. Der gemeinte Irrthum ist, daß der Dichter, mit Verkennung seiner Schwäche und Unfähigkeit, sich selbst die virtus beilegt und so zum poeta vesanus wird. Bis v. 469 verweilt Horaz bei den Uebeln, welche den Poetaster selber treffen; an diese reihet er die Gefahren, die anderen von ihm drohen. Das Forschen nach der Schuld, wodurch er sich die göttliche Strafe solcher Raserei zugezogen, leitet vom ersten zum zweiten Punkte, doch wird der zweite schon im Anfange des ersten angedeutet.

Als Uebel, welche den rasenden Dichter selbst treffen, werden aufgeführt: 1) Die Verständigen fliehen ihn wie einen mit ansteckender Krankheit behafteten oder wahnsinnigen Menschen, während der Gefahr unkundige Knaben ihn mit ihrem Spotte verfolgen. 2) Die poetische Raserei setzt ihn der Gefahr aus, in Brunnen oder Graben zu fallen, und er wird vergeblich die Hülfe der Menschen anrufen, da sie nicht wissen, ob er vielleicht im eitlen Streben nach unsterblichem Ruhme seinem Leben selbst ein Ziel setzen will. Die humoristische Ausführung läßt indes diesen Grundgedanken mehr zwischen den Zeilen lesen.

Zum Schluß noch eine Bemerkung über das Formale. Theil 5 beginnt, wie 4 d, neben dem Asyndeton mit einem Vergleich und schließt auch damit ab. Ob es für die Komposition von Bedeutung ist, daß auch die Gefahren, welche der Poetaster anderen droht, in gleicher Weise mit einem Vergleiche eingeführt werden, lasse ich einstweilen dahin gestellt. Mein Gefühl ist dagegen, aber in solchen Dingen entscheidet nicht das Gefühl des Lesers und Interpreten, sondern die Sitte des Dichters.

Resultate.

Indem ich mich dazu wende, die Resultate der vorhergehenden Untersuchung zu ziehen, unterlasse ich eine Gruppierung der vom Dichter gebrauchten Kompositionsmittel, denn erst wenn die sämmtlichen Briefe des Horaz einer ähnlichen Zergliederung und Prüfung unterworfen sind, wird es Zeit sein, das dann gewonnene Material zu verarbeiten; für jetzt genügt die bei der Disposition gegebene Uebersicht. Noch mehr verschmähe ich eine Zusammenstellung dessen, was aus der Erkenntnis einer festen Disposition für die Erklärung im Einzelnen gewonnen ist, denn das würde einer laudatio operis sehr ähnlich sehen, die mir fern liegt. Nur die Folgerungen für die Gesammtauffassung des Gedichtes werde ich ziehen und die Interpolationstheorie an meinen Resultaten messen, um zu sehen, was für Dienste eine ähnliche Behandlung der Critik etwa leisten kann.

Wie steht es also zuerst mit der Auffassung des Gedichtes, welche den Character des Briefes betont, der zunächst gar nicht für die Oeffentlichkeit geschrieben sei, sondern persönliche Zwecke für die Personen verfolge, an welche er gerichtet ist? welche nur eine sehr lose und mehr zufällige Gedankenfolge voraussetzt? Nicht nur die streng logische, bis in das Einzelnste durchgeführte Disposition weist diese Annahme ab; wir können gar nicht umhin zu behaupten, daß in dem ganzen Gedichte nichts als die Anreden der Empfänger und die doppelte Mahnung an den jüngeren Piso auf den Character eines Briefes hindeutet; und diese Anreden und Mahnungen dienen, für uns jedenfalls, nur einem formalen Zwecke, da sie allein im Anfange und am Schlusse der Theile eintreten: sie erleichtern die Uebersicht der Gruppierung. Wir können also ohne die geringste Veränderung des Inhalts und ohne die geringste Verdunkelung seines Verständnisses andere Namen dafür einschieben, sie würden ganz dasselbe leisten. Und das ist ein großer Vortheil für uns, da wir, wenn jene Auffassung richtig wäre, bei unserer geringen Kenntnis jener Personen über Hypothesen gar nicht hinauskommen könnten. Denn gesetzt die vermutheten Männer wären gerade die, an welche Horaz den Brief gerichtet hat, so sagt uns die Geschichte nichts Brauchbares

über sie, was nicht aus dem Briefe an sich hervorgienge, umgekehrt der Brief manches, wovon wir anderweitig keine Kunde haben. Aus der Geschichte wissen wir, daß die Pisonen zur Amtsnobilität gehörten und somit den alten Glanz ihres Hauses aufrecht erhielten; das können wir aber auch aus dem Gedichte schließen, denn nur so durfte Horaz auf die alte königliche Abstammung hinweisen, sonst würde der Stachel der Erniedrigung größer sein, als die Ehre des alten Glanzes. Wir schließen und wissen aus den Aeußerungen des Dichters, daß beide Pisonen die Poesie liebten und übten; daß sie mit dem Horaz auf der Seite der jüngeren, an das griechische Muster sich anschließenden, Kunstschule standen; daß der jüngere Piso sich auf die lyrische Poesie beschränkte und vom Horaz selbst ermuntert wurde, sich dieser Kunstübung nicht zu schämen, wennschon er von dem älteren Freunde und Kunstkenner vor übereilter Publication poetischer Werke gewarnt wird. Diese aus dem Gedichte geschöpfte Kunde genügt zwar, um die Hypothese Wielands über den Haufen zu werfen, für das Verständnis des Gedichtes aber nützt sie nichts. Unsere Geschichtskunde aber würde weder ausreichen, eine Hypothese zu bauen, noch eine solche einzureißen.

Auch Göthe's Ansicht muß vor dem festen Bau und dem strengen Gedankengange des Gedichtes zusammensinken, wenn der Beweis gelungen ist, daß Horaz gerade diese Disposition zum Grunde gelegt hat, und daß wir so disponieren müssen. Ein solcher Beweis ist selbst bei einem wohlgegliederten Ganzen nicht immer zu führen. Wer praktische Erfahrungen in solchen Untersuchungen gemacht hat, wird das wissen.

Dagegen müssen wir den alten Philologen und Grammatikern, welche das Gedicht unter dem Titel de arte poetica citieren, vollständig einräumen, daß dasselbe wirklich eine Dichtkunst bietet. Ja hätte Horaz in seinem zweiten Hauptstück die Epik und Lyrik neben der Dramatik behandelt, so müßten wir seinem Werke eine Vollständigkeit zuerkennen, wie sie nur irgend dem Dichter zugemuthet werden darf. Diese Auslassung rechtfertigt sich aber, wie schon bemerkt, aus dem Zustande der poetischen Literatur der Römer, wie er in den reiferen Lebensjahren dem Dichter vorlag. Doch der Begriff der Vollständigkeit ist mehr oder weniger immer relativ; aber fest steht, daß kein Abschnitt

in dem ganzen Briefe vorkommt, der nicht seine gerechtfertigte Stelle in einem poetischen Lehrbuche der Poetik fände. Sobald einmal das dritte Hauptstück, die Bildung zum Dichter, aufgenommen war, gehörte nicht nur der Abschnitt von der virtus überhaupt, sondern auch die Gefahr, daß der Dichter sich fälschlich dieselbe zuschreibe, und die Mittel dahin, dieser Gefahr zu entgehen, zumal zur Zeit des Horaz in Rom, wo alle Welt mit und ohne Beruf dichtete, und die poetischen Kraftgenies die Gesetze der Kunst verachteten. Diese Abschnitte sind aber unzweifelhaft diejenigen, deren Berechtigung am ersten angefochten werden könnte.

Bis hierher haben wir uns kurz fassen können; etwas länger werden uns die Resultate für die höhere Critik in Anspruch nehmen. Es ist klar, daß gerade die Behandlung der Frage, welche uns hier beschäftigt hat, am leichtesten zu der Entdeckung von Interpolationen und Umstellungen hätte führen müssen. Ich bin auf eine solche Entdeckung weder ausgegangen, noch habe ich sie vermeiden wollen, habe aber nichts der Art, auch nicht einen ungehörigen Vers, entdeckt, noch irgend eine Umstellung. In wie weit das eine Folge meiner persönlichen Unfähigkeit, oder der vollständigsten Korrektheit des Gedichts ist, darüber kommt mir die Entscheidung nicht zu; wohl aber darf ich für die letztere Ansicht streiten und werde es thun, sobald Kraft und Bedürfnis vorhanden scheint.

Für jetzt wollen wir die Interpolationen, durch deren Ausscheidung Gruppe im „Minos“ dem Werke aufzuhelfen sucht, der Reihe nach aufführen und prüfen, wie weit sie unseren Resultaten gegenüber Stand halten.

„Das Werk hat Störungen,“ sagt Gruppe p. 225, „sogar bedeutende Störungen, wie das jeder bemerken muß, der nur ein wenig tiefer in den Inhalt und Zusammenhang eindringt. Wie viel man auch den leichteren Wendungen des Briefstils zu gut halten möge, der Zusammenhang ist so oft unterbrochen, durchkreuzt und in jeder Art verworren, bald begegnen Wiederholungen, bald fehlt es so sehr an den nöthigen Uebergängen, daß man zuversichtlich sagen darf, Horaz könne so nicht geschrieben haben, am wenigsten in einem Briefe, welcher Anweisung giebt, wie man dichten, wie man dichterisch anordnen solle.“

Derselbe sagt p. 229: „Für den Hauptgrund des Mißlingens (intellige: anderer Aufbesserungsversuche) halte ich das Vertrauen, in allen Theilen der Zerstörung Herr werden und wirklich das vollständige Gedicht, wie es aus der Hand des Dichters kam, herstellen zu können. Erst wenn die Critik sich hier bescheidet und auf das beschränkt, was möglich ist, wird sie etwas zu leisten hoffen dürfen."

Erste Interpolation: v. 23—31. Ein Blick in unsere Disposition zeigt uns, daß dadurch der Schlußvers von 1, a: Von der Einheit des Stoffes und die ganze Ausführung von 1, b von der Einheit der Behandlung gestrichen sind. Dagegen wird das aus der Plastik entlehnte Bild des Unrichtigen in der Behandlung des Stoffes beibehalten. Die Folge ist, daß dieses nun zur Einheit des Stoffes gezogen wird, wofür es nicht paßt und den Theil eingebüßt hat, zu dessen poetischer Belebung es gehört. Die Ausscheidung bringt also hervor, was sie heilen soll: Störung des Gedankenganges.

Zweite Interpolation: v. 234—243. Es ist dies das in die Behandlung des Satyrspiels eingeschobene Stück, worin Horaz erklärt, wie er selbst als Dichter von Satyrspielen verfahren würde. Die Verkehrtheit der Annahme einer Interpolation tritt hier nicht mit so grellen Farben in's Licht, wie in dem vorigen Beispiele, denn wennschon die Ausführung über die Behandlung des, was auf der Bühne vorgeht, mangelhaft bliebe, namentlich von der Person des Silen kein Wort vorkäme, so kann das Glied doch ohne erhebliche Störung des Gedankenganges fehlen. Nur die Worte „me judice", v. 244, sänken allerdings zur Bedeutungslosigkeit herab. Aber was für einen Interpolator müßten wir annehmen? Wie geschickt hätte er die Anrede an die Pisonen gerade da gebraucht, wo sie zur Markierung des selbständigen Gliedes passend war? Welche Kraft hätte er den nüchternen Worten des Horaz „me judice" im Verse 244 gegeben? Wie fein erkannte er die Disposition? Wie gründliche Kenntnisse hatte er über die tragische Literatur der Römer, daß er diesen Abschnitt von der römischen Nachahmung nicht lieber dem darüber handelnden Kapitel einfügte? Wie hat er sogar entdeckt, was Horaz als Dichter von Satyrspielen beabsichtigt haben würde? Oder war die Einschiebung an diesem Orte

Mangel an Geschick? Kurz und gut: Stammen die Verse vom Horaz, so sind sie sehr wichtig und bedeutend für den Abschnitt, stammen sie von einem Interpolator, so ist weder zu erklären, wie derselbe dazu kam, sie gerade hier einzuschieben, noch seine tiefe Einsicht in die Kompositionsmittel des Dichters genügend gerechtfertigt, noch der an sich so vortreffliche Inhalt.

Dritte Interpolation: v. 270—274. Die Verse bilden das Mittelglied zwischen den beiden Theilen über die römische Nachahmung und weisen mit solcher Kunst auf die beiden dadurch verbundenen Glieder, daß ich sie kaum einem anderen Dichter, als dem Horaz beilegen möchte, geschweige denn einem Interpolator. Anderer Art ist die v. 267. 268 versuchte Ausscheidung. Als verunglückter Erklärungsversuch einer schwierigen Stelle gehört er nicht hierher.

Vierte Interpolation: v. 334, 337, 345, 346 müssen, v. 339 kann fehlen. Diese vermeintlichen Interpolationen gehören dem Abschnitte an, welchen der Dichter selbst mit den Worten: „quid deceat quid non“ angekündigt hat, und zwar der ersten Unterabtheilung. Horaz hat hier zuerst ein Dreifaches hingestellt, was die Dichter sich zur Aufgabe machen können: sie wollen entweder nützen, oder ergötzen, oder beides vereinigen. Dann folgt die Ausführung dieser drei Punkte. Gruppe streicht nun mit Vers 334 die Ankündigung des dritten Punktes, weil derselbe Gedanke sich bald darauf wiederholt. Dies geschieht allerdings in der Ausführung. Ich vermöchte indes aus dem Sachverhältnis nur die Nothwendigkeit des Verses nachzuweisen. Mit Vers 337 wird der Grund der voraufgehenden Regel gestrichen. Ich gebe zu, daß kein anderer Vers in der ganzen ars poetica so leicht fehlen kann. Aber so wie der Text dasteht, hat Horaz sowol der Ausführung des: „prodesse volunt poetae“, wie der des „delectare volunt“ je drei Verse zugewiesen. Dieser Parallelismus schützt den Vers. Und wie kann es für einen genügenden Grund der Interpolation gelten, daß ein Vers entbehrt werden kann?

Mit v. 345 und 346 wird der Ausführung des Theiles die sehr passende Clausula abgeschnitten. Daß aber der damalige Buchhandel eine solche Bedeutung noch nicht gehabt habe, um die Verse zu gestatten, ist eine bloße Behauptung. Und wo sagt

darin der Dichter überhaupt, daß der Buchhandel die Exemplare der Dichter in die Provinzen bringe? Konnte das z. B. nicht auch durch die cohortes der Statthalter geschehen?

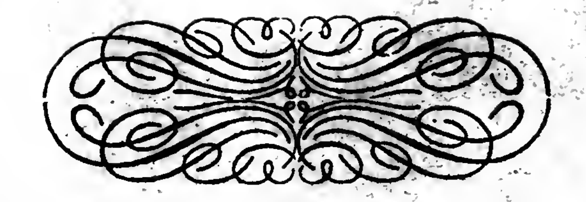
Eine philologische Abhandlung über die ars poetica des Horaz ohne Emendation — denn die beiden Veränderungen der Interpunktion können kaum genügen — ohne Umstellung, ohne den Nachweis einer Interpolation: dabei wird mir bange um meine philologische Ehre. Diese zu retten schlage ich vor, die oben (p. 6) citierte Stelle aus Gruppe's Minos folgendermaßen zu emendieren und zu lesen:

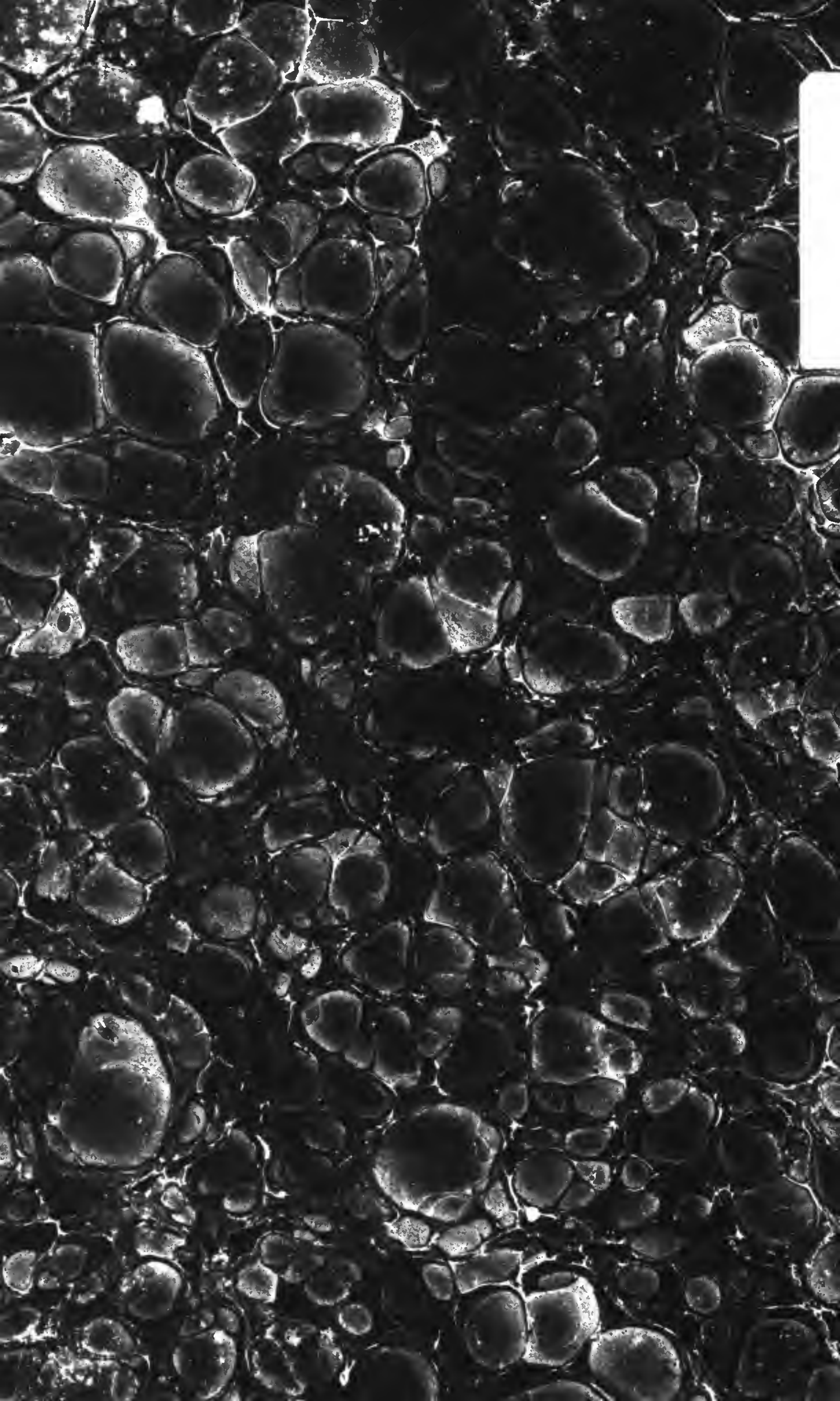
„Mir ist dabei nicht unbekannt, daß es auch einzelne Bestrebungen giebt, welche nachweisen wollen, es sei vieles in Unordnung und der Zusammenhang ungenügend. Es kommt darauf an, wie leicht man Sophistereien hinnimmt. Ein näheres Eingehen auf diese Bemühungen oder auch nur Namhaftmachen wäre der Ehre zu viel.“

Der geneigte Leser wird bemerken, daß neben den drei Emendationen auch die Ausscheidung einer Interpolation vorgenommen wird, und daß nun erst der Inhalt mit dem wahren Sachverhalt in Einklang gebracht ist.

Berichtigungen.

Seite 12 Zeile 6 lies **gewinnen** statt **gewonnen**.
„ 21 „ 7 „ **einem** statt **einen**.





END OF TITLE